THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
4662

FESTSCHRIFT

FÜR

JOHANNES OVERBECK

AUFSÄTZE SEINER SCHÜLER

ZUR FEIER SEINES

40JÄHRIGEN PROFESSOREN-JUBILÄUMS

DARGEBRACHT.

MIT 6 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 29 FIGUREN IM TEXT.

LEIPZIG
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN
1893.

f. F38

The University of Chicago Library

Alle Rechte vorbehalten.

244216

INHALT.

Athenische Pinakes im Berliner Museum

von

Gustav Hirschfeld.

Mit Tafel I in Lichtdruck und einer Abbildung im Text.

Die durch Grösse, Darstellung und Ausführung gleich hervorragenden Thontafeln wurden, in viele Stücke gebrochen, angeblich im Jahre 1872 hinter dem Waisenhause an der Peiraieusstrasse gefunden, ungefähr 200—300 m nördlich vom Dipylon, also im äussern Kerameikos und etwa an einer directen Strasse nach dem Kolonos. Nähere Fundumstände sind nicht bekannt geworden. Aus zahlreichen Bruchstücken ergaben sich alsbald zwei mehr oder weniger vollständige Platten (Pl. II u. XII), aus den übrigen sind mindestens weitere zehn Platten erkennbar, aber noch mehre wahrscheinlich; sie sind ausführlich beschrieben von Furtwängler, Berliner Vasensammlung unter Nr. 1811—1826, und grossentheils veröffentlicht in den Denkmälern des Archäolog. Instituts. Bd. II, Taf. 9, 10, 11 (letztere farbig) mit einem kurzen Texte vom Schreiber dieser Zeilen. Umrisszeichnungen in halber Grösse von Pl. II und dem Kopfe des klagenden Mannes von Pl. III hat M. Collignon in der Gazette Archéologique 1888, S. 228 f. kurz erläutert. Eine Zeichnung fast aller einigermaassen deutlichen Bruchstücke und ein Versuch der Anordnung wird hier zum ersten Male vorgelegt. Leider erwies sich eine bedeutende Reduction der Vorlagen (auf etwa ein Siebentel) als unumgänglich.

Die mächtigen Tafeln sind rechteckig, 37 cm hoch und 43 cm breit; ihre Stärke schwankt von 2½ bis 3 cm; sie bestehen aus schönem rothen Thon, auf den unmittelbar gemalt ist; ebenso sind einige verwandte Bruchstücke behandelt, die neuerdings in Athen gefunden wurden, während andere aus gröberem Thon bestehen und nur an ihrer Oberfläche zur Bemalung mit einer feineren Thonschicht belegt sind (Wolters, Ἀρχαιολ. Ἐφημ. 1888, S. 184 f.). Der Stil ist derjenige der schwarzfigurigen

Vasen, den man wohl den mittleren nennt. Die Verwandtschaft mit den sorgfältigsten Meisterwerken dieser Art drängt sich auf, zumal soweit sie gegenständlich einander berühren, doch gehen ja, noch ganz abgesehen von der einzigen Grösse, diese Platten in so Manchem über alles bisher Bekannte hinaus: sie theilen mit den attischen Vasen dieses Stiles, dass die ganze Darstellung zunächst in schwarzem Firniss angelegt war, der z. B. auf Pl. III unter der weissen Farbe des Frauenarmes, Pl. IV unter der gelben der Säule zum Vorschein kommt, der ferner als dünne Linie den Frauenarm von Pl. IV begrenzt. Doch sind schon die verwendeten Deckfarben nicht ganz so beschränkt, wie auf den stilverwandten Vasen: gelblich weiss sind die nackten Theile der meisten Frauen, doch ist nicht bloss das Antlitz der Todten, Pl. IV hellweiss, sondern auch die eine Klagende Pl. III, in offenbarem Streben, sie gegen die Nachbarin deutlich abzugrenzen; gelblich sind die Säulen, unter denen die Prothesis stattfindet Pl. IV. Gelblichweiss ist ausserdem die Volute am Bein der Kline, wie dessen Palmetten, dann die hinter dem Knaben Pl. VI befindliche Masse; hellweiss ausser mannigfachen Verzierungen der Gewänder natürlich die Schimmel Pl. XI, XII, dann die offenbar aus Holz gemeinten Pfähle Pl. V, VI und der Stab Pl. VI, ebenso der untere Theil vom Halsringe der Maulthiere Pl. V, der Ring und die Schnalle an ihrem Zaumzeug. Aus dem hier Aufgezählten folgt schon, dass unter der gleichen Farbe keineswegs auch immer das gleiche Material verstanden werden muss, oder auch umgekehrt: Gleichartiges ist nicht immer auf eben dieselbe Weise ausgedrückt, es waltet darin offenbar mehr ein künstlerisches als ein realistisches Princip: bei den Klappstühlen Pl. II ist der Ring an der Verbindung von Sitz und Bein einmal roth, das andere Mal weiss; die Lotosblüthenverzierung am Brustband eines Pferdes —, dem περιδέρραιον (Plut. Mor. 1453) — ist einmal weiss aufgemalt (Pl. X), während sie auf der besonders sorgfältigen Pl. XI eingravirt ist; die Mähnen und Schwänze, sowie das Brustband der Pferde von Pl. XII sind gemalt, eingeritzt auf Pl. VIII, XI und bei den Maulthieren Pl. V; die Mähne des Schimmels Pl. XII war roth mit feinen weissen parallelen Linien, die Mähne des andern Schimmels Pl. XI besteht abwechselnd aus weissen und schwarzen, von eingeritzten Linien begrenzten Haarsträngen. Ueberall bei aller Beschränktheit der Mittel und Farben ein Streben nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit. Braunroth sind vor Allem breite Streifen und mannigfache Verzierung der Gewänder wie Kreuzchen, Tupfen u. a., die Brustbänder und theilweise die Mähnen der Pferde, das Zaumzeug der Maulthiere Pl. V und das der Rosse von Pl. XI vom Kopf bis zum Joch, während der Rest wie sonst schwarz gelassen ist;

braunroth sind ferner zumeist die Bärte der Männer und ein Haarwulst über der Stirn, doch vergleiche auch Pl. VIII und besonders Pl. IV. Ein helleres Roth zeigt das Kissen unter dem Kopf der Todten Pl. IV.

Endlich ist vielerlei, was auch sonst in diesem Stile so üblich, durch eingeritzte Linien angegeben: an den Gewändern die Falten und die meisten Musterungen, diese nicht selten noch mit braunroth combiniert, — auch die zahlreichen Halsbänder und der Blattkranz der Todten; an den Körpern die Innencontouren der Glieder, doch auch die äusseren Umrisse, wenn Unklarheit zu vermeiden war, also überall, wo gleiche oder ähnliche Farben an einander stossen, wie bei den Armen der Frauen und dem einen Gesicht Pl. IV, bei den Gesichtern und den Füssen Pl. I, dann bei den Köpfen und Körpern der Männer, soweit sie von schwarzem Grunde sich abheben, wie Pl. V, VI, VIII, und auch ohne diese Complication bei dem grandiosen Kopfe Pl. IV, bei dem das wohl seinen besondern Grund hatte (s. unten), und an dem auch Bart und Haare eingraviert sind; sonst pflegt auf solche Weise nur der Umriss des männlichen Haares und Bartes umgrenzt zu sein, wobei der Lippenbart nicht wie der andre mit braunroth gefüllt wird. Von dem Wulst über der Stirn fallen wohl einzelne gravierte Härchen herab (Pl. VII, vgl. Pl. V), eine Darstellung, welche an eine gewisse ältere Mode erinnert, die auch Sculpturwerke zeigen (vgl. Schreiber, Athen. Mitth. VIII, S. 251). Auch der äussere Contour des Haupthaares der Frauen ist umrissen; es ist nicht uninteressant zu sehen, wie dann einmal der Maler über die ursprüngliche Absicht hinausgegangen ist, Pl. III, ein andres Mal sogar nur der eingeritzte Umriss das Richtige festhält (Pl. II die Frau mit dem aufgebundenen Haarschopf). Von der Umreissung der Gesammtcontouren gilt dasselbe wie von der der Gliedmaassen, das heisst, sie findet sich zunächst überall da, wo Unklarheit zu vermeiden waren, z. B. Pl. V, doch auch sonst, und wie sich denken lässt, keineswegs mit pedantischer Consequenz.

Schliesslich sei noch der Inschriften gedacht. Diese bezeichnen offenbar bestimmte Individuen, also sind die Platten ad hoc angefertigt, konnten demnach erst eine gewisse Zeit nach dem Begängniss verwerthet werden, und zwar dann sicherlich an irgend einer mit dem Grabe zusammenhängenden Anlage. Die Inschriften sind zum grösseren Theile in der üblichen Weise schwarz aufgetragen, doch bietet Pl. IV insofern mehrere Abweichungen, als zwei Namen ganz, ein dritter zum Theil eingraviert sind. Am wenigsten Anstoss erregen die Buchstaben an der Säule, für die anderweitig kein Platz sein mochte, und die schwarz ausgeführt — von technischen Bedenken abgesehen — leicht störend wirken konnten. Aber schwer

zu glauben ist es, dass die rücksichtslos über den Arm gravierten Buchstaben vor der Frau auch so in der ursprünglichen Absicht des Malers gelegen haben sollten; sie scheinen vielmehr nachträglich hinzugefügt und erinnern mit ihren etwas unsicheren Umrissen an gewisse hinzugesetzte Namen auf Marmorstelen, z. B. auch bei der Hagia Triada, die erst eingraviert worden sind, als die Stele schon errichtet war, und die daher mit einiger Vorsicht eingestemmt werden mussten. Im vorliegenden Falle mag der Name ebenfalls neu hinzugefügt worden sein, oder auch einen irgendwie beschädigten ersetzt haben. Zu dieser Alternative veranlasst der Name vor dem Männerkopfe, dessen dritter Buchstabe, ein E, gelitten zu haben und daher mit der gesammten Fortsetzung des Namens um eine Stelle weiter eingraviert worden zu sein scheint (s. unten zu der Pl. IV). Aus den zwei letzten Fällen darf man wohl schliessen, dass die Platten irgendwo in erreichbarer Höhe angebracht waren. —

Unsere Gesammtanordnung kann nur hypothetisch sein: die Theilung in zwei Reihen beruht auf der schon in Athen bemerkten gegensätzlichen Richtung des Maeander am oberen Rande der Platten. Da nun aber die Bewegung auf beiden Reihen, trotz einzelner retardierender, künstlerisch wirksamer Momente nach einer Richtung, von links nach rechts geht, so darf man wohl schliessen, dass wir es mit einer fortlaufenden Entwickelung desselben Vorganges zu thun haben, und dass der Maeander nur enger aneinander Gehöriges zusammenhielt. Sollte seine Verschiedenheit aber nicht stören und zugleich unerklärlich werden, so durften die beiden Reihen von keinem Punkte auf einmal übersehen werden können, mit andern Worten, die Darstellung musste an verschiedenen Seiten einer Anlage angebracht sein.

Alle bisher aus rein äusserlichen Kriterien gezogenen Schlüsse wird die Betrachtung des Inhalts bestätigen und näher bestimmen.

Wir beginnen mit der Prothesis Pl. IV, der bezeichnendsten Scene, wie sie in Attika von den Dipylonvasen an bis zu den weissen Lekythen als Schmuck von Grabgefässen gebräuchlich war (Wolters, Athen. Mitth. XVI, S. 378 ff.; Pottier, *Les lécythes blancs* S. 12), und deren ältere, schwarzfigurige Reihe in vielen Einzelheiten, den Säulen, der Kline, der Darstellung der Klagenden mit unserm Pinax sich berührt. Im Innern eines Gemaches, das zwei schlanke, stark verjüngte dorische Säulen andeuten, auf deren Abakos der Maeander wie ein Epistylion aufliegt, ist die Todte auf die Kline gebettet, deren Fuss (σφηνόπους der Keïschen Inschrift? Dittenb. *Syll.* 468) auf einer dreistufigen Erhöhung ruht, ὑψηλὸς πρόκειται καὶ μετέωρος (Lucian, *de luctu* 12). Die Richtung des Leichnams ist auf allen bis jetzt bekannten

Darstellungen die gleiche, von rechts nach links; das Haupt weiblicher und unbärtiger Todten ist wohl auch sonst gekränzt, mit einer Binde, oder einem Diadem umschlungen. Das Haupt ruht, wie gewöhnlich in der älteren Reihe, auf zwei Kissen, einem hohen und einem länglichen, welches der Todten auch hier anscheinend gerade unter den Kopf geschoben wird; es ist das Kissen, welches mit bestattet wird, Lysias geg. Erat. 18; also wird hier wohl ausgedrückt, dass dieser Moment eben bevorsteht. Die unmittelbare Umgebung der Todten besteht aus den nächsten Anverwandten, vergleiche die generellen Namen auf dem kleinen Pinax bei Benndorf, Griech. und Sicil. Vasenbilder Taf. 1, vollständiger bei Rayet-Collignon, S. 143 u. ff.] *χαρις* steht hinter der Säule auf dem Unterbau der Kline und einem Schemel und schiebt mit natürlicher leichter Biegung des Oberkörpers das Kissen unter; die hohe weibliche Gestalt hinter ihr hat den linken Arm im Mantel gesenkt und erhebt den Rechten zur Klage. Die unter der Kline sichtbaren Buchstaben gehören möglicherweise zu einem weiblichen Namen auf *ιϑώ*; doch kann schon die für Jota genommene Hasta zu jenem weiter nach links sichtbaren Reste gehören, der von einem Tische übrig sein mag (vgl. Berlin. Vasen Nr. 1887—1889), wie solche die mit Wohlgerüchen angefüllten Gefässe trugen, vergleiche z. B. die Archemorosvase.

Zwischen diesem Stück und der linken Ecke des Pinax fehlt etwa ein Drittel der Platte, ohne Zweifel auch dies mit ein paar klagenden Gestalten. Frauen pflegen dabei zu überwiegen, und der Rest eines Frauenarmes wird auch an der Armbiegung des Mannes sichtbar. Dann pflegt, und auch schon bei den Dipylonvasen, ein Kind oder auch ein paar in der Nähe der Kline auf der älteren Vasenreihe kaum jemals zu fehlen, während solche auf den weissen Lekythen bisher nicht nachgewiesen sind. Doch ist auf unserer so viel ausführlicheren Reihe dem Kinde ja eine besondere Scene gewidmet. Der Knabe von Pl. VI, der klagend den rechten Arm erhebt, ist wegen der um ihn befindlichen Reste kaum auf dem Prothesispinax unterzubringen.

Pl. IV zeigt endlich in dem Kopfe eines klagenden Mannes — *᾿Αρεσία[ας* oder *Αρέσ[κων*? — dessen Haupthaar und Bart zum Zeichen der Trauer kurz abgeschnitten sind, eine besonders ausgezeichnete Leistung. Die Vorzeichnung des Antlitzes und das individuelle Profil legen nahe, dass ein Porträt beabsichtigt ist. Der Ausdruck lauter Verzweiflung ist so packend, dass selbst der gewöhnliche Verstoss in der Zeichnung des Auges kaum auffällt, eher durch seine Starrheit den beabsichtigten Ausdruck verstärkt. Hinter der Säule bildete wiederum eine hohe stehende weibliche Figur den Abschluss, die Rechte greift Wange und herabhängende Haarsträhnen, die Linke liegt auf dem Kopfe; ihr Name begann mit *Φαι* . . Pl. III gehört

bestimmt nicht zum eben besprochenen Pinax, wohl aber zu einem solchen, welcher die Todtenklage, und zwar nach links hin fortsetzte. Der Mund der Frau ist etwas mehr geöffnet, als unsere Tafel zeigt; mit den Haarsträhnen ist der Maler über die ursprüngliche Absicht hinausgegangen (s. oben S. 3). An sich könnte dies Fragment auch von Frauen neben Viergespannen herrühren, vgl. Pl. XII, doch ist dort die Aeusserung des Schmerzes durchgehends gehaltener, die Gewandung sehr viel weniger reich. Auch scheint zur gleichen Tafel ein kleines Bruchstück mit rechtem Rande vom Kopf eines wehklagenden Mannes zu gehören (Furtwängler 1812a *Gaz. Archéol.* 1888, 227), der seinen linken Arm zum Kopf erhebt, während er die Rechte mit der Haltung vorstreckt, welche für Todtenklagen aus Euripides (Alkestis 783, Suppl. 782) und aus Monumenten (z. B. *Ἐφημ. Ἀρχαιολογ.* 1888, Taf. 11, Berl. Vasen 1888 f. 3999) bekannt ist.

Pl. II. In einem Gemache sind acht Frauen versammelt; fünf sitzen im Vordergrunde auf Sesseln, deren zwei äussere sich je entsprechen; der mittlere ist besonders gestaltet, wie auch die Frau in der Mitte durch den reicheren Mantel, die Verhüllung des Hinterhauptes, die Haarbehandlung vor allen andern ausgezeichnet ist. Sicherlich bedeutungsvoll, wenn auch für uns noch nicht fassbar, ist die verschiedene Anordnung der Haare auch bei den Uebrigen: der aufgebundene Schopf (s. Schreiber, Athen. Mitth. VIII, S. 250) des jungen Mädchens, das der Frau in der Mitte gegenüber sitzt, und deren Füsse nicht den Boden erreichen: sie soll wohl besonders jugendlich erscheinen; die noch im Nacken sichtbaren Haare beruhen nach dem vorgeritzten Contour auf einem späteren Irrthum (s. oben S 3); die hinter ihr Sitzende hat einen einfachen herabhängenden Haarschopf; die zwei andern Sitzenden, deren Bedeutung durch die abgewendete Haltung der mittleren Frau etwas herabgedrückt zu werden scheint, haben wie die drei Stehenden jene auf Schulter und Brust herabfallenden Flechten alterthümlicher Mode. Die Bewegung des einen Armes drückt bei allen Sitzenden einen mehr oder weniger tiefen Antheil aus. Der Symmetrie dient auch, dass die zwei der mittleren näheren Frauen etwas nach vorn gebeugt, die an den Enden aber gerade aufgerichtet sitzen. Die Singularität einer Trauerversammlung, die man gerügt hat, erscheint nicht anstössig: haben wir doch hier überhaupt zum ersten Male auf griechischem Boden eine ausführliche Darstellung von Bestattungsscenen vor uns. Der Vorgang im Hintergrunde berührt sich wenigstens insofern mit Bekanntem (s. auch oben), als Sorge für hinterbliebene Kinder, wenn auch in anderer Weise, doch auch auf Grabreliefs zum Ausdruck kommt. Aber deshalb in der verschleierten sitzenden Frau die verstorbene Mutter zu sehen,

wie auf den Reliefs (so W. C. Mueller im *American Journ.* 1891, S. 445), geht nicht an, da die Todte auf dem Lager liegt und hier nicht einzelne, von einander unabhängige Episoden vor Augen geführt werden. Das Hinterhaupt tragen hier auch andre weibliche Wesen verhüllt, s. Pl. I u. XI, es wird das Frauen von Mädchen unterscheiden, die ja von der Bestattung keineswegs ausgeschlossen waren (s. Demosthen. geg. Makart 62). Und drei Mädchen werden es auch sein, die im Hintergrunde der Platte stehen, und deren mittlere der rechts stehenden einen Knaben behutsam vom Arm nimmt (zur Armhaltung vgl. die Kinder tragenden Frauen Gerhard A. V. LV, LXIX), um ihn der andern zu reichen, die ihn schon mit emporgehobenem Mantel erwartet. Der Knabe hat im Original eine etwas gekrümmte Nase. Ein Zusammenhang mit den andern Scenen wäre etwa so zu construiren, dass das Mädchen den Knaben abgiebt, um sich der dann rechts daran stossenden Todtenklage oder auch dem Zuge klagender Frauen (s. Pl. I) anzuschliessen. Doch spricht die Bedeutsamkeit der Platte, der Vorgang im Innern des Hauses mehr für die Nähe bei der Todtenklage.

Die eben genannten durch mehrere Fragmente gesicherten Frauenzüge (Pl. I) müssen des Maeanders wegen von dem Zuge der Reiter und Viergespanne getrennt werden; andererseits lassen sie sich auch nicht gut mit den Scenen im Hause verbinden, und sie dem Männerchor Pl. VI voranzustellen, scheint die attische Bestattungsordnung zu verbieten (Demosthen. a. O.), die gewiss uralt ist vgl. die Dipylonvasen. Der Schwierigkeiten würde man am besten überhoben, wenn die vorauszusetzende Grabanlage ausser Langseiten auch ausgedehntere Kurzseiten gehabt hätte; hier würden die Frauenzüge wohl angebracht sein (vgl. das Denkmal von Lamptrai Athen. Mitth. XII, Taf. II) und nicht die Verbindung nach irgend einer Seite hin herausfordern. Wahrscheinlich haben sie mehr als eine Platte bedeckt. In Ermangelung einer andern Stelle ist zu Pl. I ein oberes rechtes Eckstück mit einem fliegenden Vogel gesetzt worden, das nach seinem Maeander in diese Reihe gehört. Ein solcher Vogel kommt auch auf einem der in Athen befindlichen Fragmente vor (Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1888, S. 185); er begleitet die ἐκφορά auf einem Etruskischen Monumente (Martha, *l'art Etrusque* S. 360, Fig. 249). Diese Beigabe ist möglicherweise aus der Typik der Dipylonvasen in diese Darstellungen sowohl, wie überhaupt in die schwarzfigurigen Vasen gedrungen, wo fliegende Vögel Gespanne und Reiter begleiten, wohl zunächst in der Absicht, den Vorgang augenfällig ins Freie zu verlegen.

Pl. V. Etwa ein Drittel von der rechten Seite einer Platte, ausnahmsweise mit einer

Doppellinie unter dem Maeander. Vorzüglich gezeichnet sind die Köpfe des Maulthiergespannes, welche ein Zaumzeug tragen, wie es sonst bei noch nicht angeschirrten Zugthieren vorkommt, vgl. Wien. Vorl. 1888, Taf. IV 3 d, Scherbe des Nearchos Gerhard A. V. CCL und was Berl. Vas. zu N. 1890 citirt ist. Zu dem eigenthümlichen Halsring ist vielleicht das alterthümliche unteritalische Relief bei Daremberg und Saglio S. 1636 no. 2205 zu vergleichen, während die Münzen von Rhegion und Messana (s. Skizze) einen Halsring überhaupt beim Maulthiergespann bestätigen; er scheint bei der ἀπήνη für das Joch eingetreten zu sein; zu vergleichen ist auch das rothfig. Vasenbild Gerh. A. V. CCXVII = München 903 und die man hier für ältere griechische Kunstwerke in gewissen Grenzen doch wohl heranziehen darf — die Etruskischen Reliefs *Mon.* VIII, Taf. XIXc, Micali, *Monum. p. serv.* Taf. LVII 1 (= Martha, *L'art Etrusque*, Fig. 246 und 249). Es ist da überall mit einer besondern Art des Fahrens verbunden, d. h. sitzend vom Wagen aus, also wiederum wie meist bei der ἀπήνη, und in den Etruskischen Fällen ist es zugleich als Gespann für die Verstorbenen gemeint. Dass man auch in Griechenland die Todten mit Maulthieren zu Grabe fuhr, erweist eine schwarzfigurige Vase (Micali *Mon.* 96, 1 = Schreiber, kulturhistor. Bilderatlas XCIV, 4; das Thonrelief bei Rayet, *Monuments Ant.: Convoi funèbre* = Schreiber a. O. XCIV, 5 ist danach gearbeitet, aber kaum im Alterthum!) Es war wohl immer etwas Vornehmes und zugleich vielleicht Alterthümliches, — auch der Ausdruck ἐκφορά spricht dagegen, dass es die Regel war. In besondern Fällen mag es auch später noch vorgekommen sein, vgl. den *Sarkophage des Pleureuses* von Sidon; doch ist fraglich, ob es sich hier um die Fahrt zur Bestattung handelt, und ob die Maulthiere nicht einfach als Zugthiere überhaupt zu verstehen sind wie beim Transport der Leiche Alexanders des Grossen (Diodot XVIII, 27). Jene Halsringe mögen die a. O. erwähnten χλιδῶνες sein, vgl. Plut. *Mor.* 145 B. Der durch den Raumzwang klein gerathene Mann »Mylios« vor dem Gespann, der zum Hantiren sich des Mäntelchens fast entledigt hat, stellt ein oder zieht mit beiden Händen den oben als Gabel zu denkenden Pfahl vor, durch den man Wagendeichsel und Joch bezw. Halsring hob zum Anspannen, aber gewiss auch bei Ruhepausen, wodurch dann zugleich die Thiere erleichtert wie am Fortgehen verhindert wurden. Der Pfahl ist das στήριγμα (auch ὑποστάτης) bei Plut. Coriol. 24. Phot. 538, 12; auch στῆριγξ Lysias Frg. 327. Plut. *Quaest. Rom.* 70 (p. 280 E), oder ἀκτηρίς Poll. X, 157. Am Rande wieder eine hohe, hier wie beaufsichtigende Frauengestalt, »Sime«, ein nicht gerade häufig überlieferter



Messana nach 490 v. Chr.
Catalogue Coins Brit. Mus.
Sicily S. 100, 16.

Name (Heydemann, Satyr- u. Bakchennamen S. 44, 234), und doch offenbar nicht ungewöhnlich (Herondas, *Mimiamb.* I, 89). Von den Maulthieren, hinter denen noch einige Baum- — Lorbeer-? — Zweige sichtbar werden — Bäume vor den gewaltigen Grabmalen auf den Bestattungsvasen bei Rayet a. O. — heisst das eine *Φαλιός* wie ein Pferd auf einer Amphora des Exekias (Berl. Vas. 1720), das andere *Τύχ]ις*? Gerhard A. V. CXC. Auch der schon einmal erwähnte Knabe Pl. VI mag zu der Platte gehören, wenn sie wirklich die Vorbereitung zur *ἐκφορά* darstellt. Dies letztere wird aber unsicher, wenn, wie es scheint, das Bruchstück links den hintern Theil der Maulthiere enthält, also zu dieser Platte gehört; auch ist der Wagen, wie in den oben angeführten Fällen, wirklich zum Sitzen eingerichtet, also doch wohl auch eine *ἀπήνη*; darauf sitzt eine weibliche Gestalt *Φε*... mit einem Stabe — oder der Geissel? — in der Linken. So, d. h. mit Maulthieren, fuhren auch vornehme athenische Frauen zur Eleusinischen Festfeier, s. *Vita X orr.* p. 842; Demosthen. geg. Midias 158, mit schol.; vgl. Aristoph. Plut. 1014. Dass der Wagen noch nicht fertig oder besser nicht in der gewöhnlichen Weise angespannt war, geht auch daraus hervor, dass nirgends über oder unter dem Verbindungsstrange zwischen Wagenstuhl und Deichselende die Zügel sichtbar werden. Es spricht also nicht Weniges für den Zusammenhang von Wagen und Maulthieren; und auch ohne das würde hinter den letzteren ein Wagen zur Aufnahme der Kline kaum noch Platz gefunden haben, und von der Seite war er wohl hier so wenig dargestellt, wie er auf dem *Sarkophage des Pleureuses* aus Sidon (Hamdi-Bei-Reinach Taf. IX und XI) so gemeint sein wird. Dennoch haben wir diese Platte wegen der namentlich bezeichneten Personen, die also doch wohl Familienmitglieder sind, der Hauptscene nahe gerückt, freilich ohne bis jetzt einen bestimmten Zusammenhang nachweisen zu können.

Pl. VI. Rechte obere Ecke und ein nicht unmittelbar daran passendes unteres Stück. Ein Zug von Männern und Jünglingen, der aber vielleicht bis auf den Knaben mit dem weissen Stabe (?) in der Rechten noch still zu stehen scheint; wartend ist auch die Haltung des von vorn gezeichneten Zugführers. Auch würden wohl sonst schon die rechten Arme zur Trauerbewegung erhoben sein, wie auf den in Athen befindlichen Bruchstücken, s. *Ἐφημ. Ἀρχ.* 1888, Taf. 11, wo übrigens sicher der Männerzug zahlreicher war, als ihn diese eine Platte fassen würde, auf der noch drei weitere Paare Platz hätten. Auch erscheint die bisher nachweisbare oder zu sichernde Anzahl von Männern auf unsern Platten, 20—30, gegenüber der doppelten Anzahl von Frauen doch zu gering, wenn auch bei der Prothesis Frauen stets sehr überwiegen. Auf eine anstossende Kurzseite herumgeführt würden diese Männerzüge

den oben vermutheten Frauenzügen gut entsprechen. Zwischen und hinter dem ersten Paare auf Pl. VI wird eine — hölzerne? — Stange sichtbar, die Einer von ihnen trägt; zum Abheben der Kline vom Wagen?

Der nach rechts gerichtete Maeander scheint der andern Reihe nur Viergespanne mit ihrer Begleitung und Reiter zuzuweisen; wie solche bei Prothesisvasen, von den ältesten an, immer nur an Nebenstellen erscheinen, so denkt man sich den Zug auch hier gern an der abgewandten Seite, ohne dass er deshalb bedeutungslos würde.

Vier Viergespanne sind gesichert, Pl. IX—XII. Der rechte Rand aller Platten ist wieder durch eine hohe weibliche Gestalt abgeschlossen, deren linker Arm gesenkt, deren rechter wohl überall erhoben gewesen sein mag. Auch im Uebrigen scheinen die Platten einander sehr ähnlich gewesen zu sein, doch so, dass je zwei einander entsprachen: wenigstens sind auf Pl. XII die drei Frauen nach rechts, auf den beiden andern nach links gerichtet; auch ist die erhaltene Frau Pl. XI mit verhülltem Hinterhaupt sicher nicht klagend dargestellt. Gewandung und Bewegung der drei Frauen sind verschieden, soweit das der Klarheit dient. Den gleichen Zweck hat es, dass überall — wie auch sonst s. Gerhard A. V. IV, S. 22 — das dritte Ross weiss ist, und dass — sogar abweichend von der Wirklichkeit — das vorgesetzte Vorderbein des Schimmels vor dem zurückgesetzten Bein des zweiten Pferdes erscheint. Feine Köpfe haben die Thiere von Pl. XII, die Körper aller sind voll und rund, die Beine gracil, etwa wie auf dem Fragment des Nearchos und den Gefässen des Exekias; dieser letztere gebraucht auch die gleichen Pferdenamen wie hier Pl. XI *Καλλιφόρας* (Berl. Vas. 1720 u. Gerhard A. V. CVII, vgl. auch Millingen XXI) und *Σῆμος* (Gerh. A. V. a. O., *Σᾶμος* heisst das Pferd eines Viergespanns, das Ol. 66 siegte, Paus. VI 10, 7). Benennung der Pferde ist sonst überhaupt selten: es dürfte kaum viel über ein Dutzend derartiger attischer Vasen geben, daneben noch ein paar korinthische, vgl. F. Jeschonnek, *De nominibus, quae Graeci pecudibus domesticis indiderunt. Diss. Regim.* 1885.

Wie Viergespanne im Leichenzuge, so werden auch Reiter nur durch Denkmäler, ein schwarzfiguriges Thongefäss (Archäol. Anz. 1850, S. 211, Rayet a. O.), und unsre Pl. VII, VIII gesichert; denn wie weit die ideale Bestattung des Priesters bei Plato, Gesetze XII, 947 mit der Wirklichkeit zu thun habe, wäre von vorn herein nicht auszumachen gewesen. Doch kann hier von militärischer Reiterei, wie das dort der Fall, noch keine Rede sein, vgl. Holwerda, Archäolog. Jahrb. IV, S. 30 f. Dem Versuche, Pferde von vorn darzustellen (Pl. VII), ist die schwarzfigurige Vasenmalerei wie die älteste Kunst überhaupt bekanntlich nicht abgeneigt.

Wie die nach links gewendeten Frauen bei den Viergespannen und die davor stehenden darauf zu deuten scheinen, dass die Anordnung oder Aufstellung noch im Werden begriffen ist, so kann in gleichem Verhältnisse zum Reiterzuge die Scene auf Pl. VII stehen. Wir haben schon bei der Knabenübergabe daran gedacht, dass da ein Vorgang im Werden dargestellt sei. Für die künstlerische Beurtheilung unserer Plattenreihe würde das natürlich von Bedeutung sein, aber auch die Absicht äusserer wie innerer Einheitlichkeit würde dadurch nur noch deutlicher. In der That ordnet sich die ganze Darstellung anscheinend einem Momente unter, demjenigen vor der Wegführung der Leiche aus dem Hause: draussen steht, freilich noch in Ruhe, schon Alles bereit, um so höher steigt drinnen noch einmal die verzweifelte Klage.

Unsere Platten stehen nicht mehr einzig da: Bruchstücke von wenigstens zwei analogen Reihen in gleicher Technik sind neuerdings in Athen, ebenfalls im äusseren Kerameikos gefunden; also war es in der blühenden Zeit des schwarzfigurigen Stiles einmal Sitte, grosse Darstellungen von Bestattungsscenen auf Pinakes zu malen (Wolters, *Ἐφημ. Ἀρχαιολ.* 1888, S. 187).

Verschieden beantwortet ist nur die Frage nach der ursprünglichen Verwendung, für welche der äussere Zustand der Platten durchaus keinen Anhalt giebt. Nun ist einerseits jede Platte, soweit wir sehen, als ein abgeschlossenes Ganzes componirt und gegen ein unmittelbares Aneinanderstossen sprechen die theilweise abgeschnittenen Figuren an den Rändern, die sich doch auf keiner andern Platte fortsetzen; auf der andern Seite verlangt äusserlich der fortlaufende Maeander, dann besonders der nun einmal vorhandene Zusammenhang, dass die Platten nicht gar weit von einander getrennt waren. Eine metopenartige Anordnung würde jede Wirkung aufheben. Man hat daher wohl mit Recht an eine enge Zusammenrückung der Platten in Holzrahmen gedacht. Diese könnte an sich auch das Innere eines Grabes friesartig umzogen haben, wie die bunten Thonplatten von Cervetri *Mon.* VI, Taf. 30; Martha S. 428. Doch ist darauf hingewiesen worden, dass Attika Grabgemächer, wie sie dazu vorauszusetzen wären, nicht kenne (*Ἐφημ. Ἀρχ.* 1888, S. 191); und ich finde schon diesen Einwand gewichtig, so sehr ich überzeugt bin, dass trotz der Funde und Forschungen der letzten Jahre wir uns von der Mannigfaltigkeit attischer Grabdenkmäler in archaischer Zeit immer noch keine ganz zureichende Vorstellung machen. Doch scheint auch die an dem Athener Pinax *Ἐφημ. Ἀρχαιολ.* 1888, Taf. 11 befindliche Inschrift . . . *σῆμα τόδ' ἐστί* . . . nur die Annahme zuzulassen, dass solche Pinakes aussen am Denkmal sichtbar waren. Wolters hat für

den Gesammtaufbau hingewiesen auf das oft angezogene tempelartige Grab auf einer schwarzfigurigen Vase *Annali* 1835, Taf. D 1 (vgl. auch Gerh. A. V. 241); und gegen dieses, das freilich mehr einem Grabgebäude gleicht (Athen. Mitth. XII, S. 112), lässt sich wenigstens kein Bedenken mehr aus der weiten Entfernung der Anten entnehmen (Brückner, Ornament und Form S. 77), seit wir den combinirten Holz- und Lehmziegelbau gerade der älteren Zeit kennen, den auch Wolters für die von ihm vorausgesetzten Anlagen herangezogen hat.

Indessen ist oben aus der Darstellung selber abgeleitet worden, dass diese wohl von keinem Punkte auf einmal übersehbar, aber in leicht erreichbarer Höhe angebracht gewesen sei, und dass sie besonders geeignet für die Schmückung von Lang- und Kurzseiten erscheine. Diesen Forderungen würde eine Anlage, wie das aufgemauerte Familiengrab von Vurva mit seinen 4 m Länge, 2½ m Breite und 1½ m Höhe wohl entsprechen (*Δελτίον* 1890, S. 106; Athen. Mitth. XV, S. 319, Taf. IX, XIII); und ganz neuerdings sind gerade in Athen und sehr nahe der Fundstätte unserer Pinakes Gräber gefunden worden, die anders geformt, aber doch auch aus einem getünchten Lehmziegelbau bestanden (*Δελτίον* 1891, S. 19, 33), während die oben angeführten Vasen mit der Ekphora ganz gewaltige rechteckige weisse Grabmale zeigen, und vielleicht darf man für das VI. Jahrhundert auch auf den Ausdruck für das Grab Solons hinweisen *περιῳκοδόμητο αὐτῷ ὁ τάφος* Ael. *V. H.* VII 16. Aus solchen Anlagen, gleichsam monumental gewordenen Grabhügeln, mögen jene wohlbekannten späteren würfelartigen *τράπεζαι* hervorgegangen sein, die gewiss auch nicht immer ganz niedrig waren. Denn diejenige des Isokrates war mit einem offenbar zusammenhängenden Reliefschmuck versehen (*Vita* X *orr.* p. 838 C.), was keineswegs wie etwas ganz Aussergewöhnliches beschrieben wird. Auch zeigt z. B. der unzweifelhaft attische *Sarcophage des Pleureuses* aus Sidon, der in seinen Umrissen einer *τράπεζα* nicht fern steht, an den Deckelrändern einen Fries von Bestattungs- und Trauerscenen, wie er für einen Sarkophag schwerlich erdacht ist. Es ist daher wohl nicht zu gewagt, ältere Vorbilder vorauszusetzen, wobei denn der bildliche Schmuck, wie ja z. B. auch bei den Stelen und sonst in der Architektur von malerischer Ausführung zu sculpierter allmählich sich entwickelt hätte. Schwerlich waren aber dabei Thonplatten das Ursprüngliche: sie sind an sich nicht das geeignete Substrat für zusammenhängende längere Darstellungen und sind, durch ihre Dauerhaftigkeit empfohlen, wohl nur für eine Bemalung des blossen Bewurfes eingetreten: *sepulcrum opere tectorio exornari*, gewiss nicht das blosse Tünchen verbot ein nachsolonisches Gesetz (Cic. *de legg.* II, 26, 65, vgl. auch *ad Q. fr.* III 3, 1. *ad Att.* I 10, 3);

und eine grosse Schlange ist dem Bau auf der Ekphoravase bei Rayet aufgemalt. Die Rücksicht auf den Lehmbau, aber auch auf die Farben hat dann jene überragende Bedeckung veranlasst, wie sie schon das Mal von Vurva zeigt, und welche die Trapezai auch später noch festhalten. Als leicht zerstörbar sind jene Anlagen in neuerer Zeit gewiss oft unbemerkt verschwunden (vgl. Arch. Jahrb. VI, S. 198), aber gewiss auch schon im Alterthum, z. B. beim Bau der Themistokleischen Mauer. Denn soweit wir bis jetzt sehen, sind diese Prachtdenkmäler beträchtlich älter; zwar Solon fand noch keinen Anlass, gegen den Luxus der Grabmäler einzuschreiten (Cic. *de legg.* II 26, 24); das geschah erst *post aliquanto*, gewiss nachdem auch die Beschränkung des Leichengefolges durch Solon wieder in Vergessenheit gekommen war (Cic. a. O.): *καὶ γὰρ συνέβη τοὺς μὲν Σόλωνος νόμους ἀφανίσαι τὴν τυραννίδα διὰ τὸ μὴ χρῆσθαι* (*Ἀθην. πολ.* 23). In der That zeugt noch Anderes dafür, dass auch der Gräberluxus unter den Peisistratiden hoch entwickelt war, vgl. z. B. Loeschcke, Athen. Mitth. IV, S. 289 f. Auf des Kleisthenes Zeit wird jenes *post aliquanto* gehen. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts entstanden demnach jene *amplitudines sepulcrorum* im Kerameikos (Cic. a. O.), wo ja auch unsere Platten gefunden sind, deren Stil zugleich der Mitte eben jenes Jahrhunderts wohl zukommt. Unter allem Gebliebenen scheint ihnen das Bruchstück des Nearchos am nächsten zu stehen. Sicher war Vasen- und Pinaxmaler oft dieselbe Person, aber in der älteren Zeit zugleich vom Künstler kaum verschieden (vgl. Studniczka, Arch. Jahrb. II, 154). Das begründet den Hauptwerth unserer Pinakes für die Malerei, zumal die attische des VI. Jahrh., wie ihn die polychromen attischen Lekythen in Berlin (N. 2684 f.) für das nächste Jahrhundert haben, wenn auch bei der damaligen Entwickelung der Malerei nicht mehr in gleichem Maasse haben können.

Wenn Darstellungen der besprochenen Art häufig waren, so wird wohl Mancherlei, was sich gerade bei ihnen natürlich ergab, von hier aus in die Typik der schwarzfigurigen Vasen gedrungen sein: die so beliebten und doch so auffälligen, von Fussgängern begleiteten Viergespanne, z. B. auch auf der Françoisvase, vielleicht auch die Anschirrungen und einiges oben Bemerkte. Und auf der andern Seite würde noch in neuem Sinne wahr, was von der Existenz älterer Vorbilder für den Parthenonfries mit Recht gesagt worden ist (Holwerda, Arch. Jahrb. I, 30). Es war aber wohl an der Zeit einzuschreiten gegen Begängnisse, die sich von Aufzügen an Götterfesten nicht mehr unterschieden. Wenn literarisch von solchem Schaugepränge nichts überliefert ist, so beweist das wohl auch, dass es vom Beginn des V. Jahrhundert an damit vorbei war.

Phrixos und eine Kentauromachie auf einer Schale der Mitte des V. Jahrhunderts

von

Paul Hartwig.

Mit Tafel II in Lichtdruck und 2 Textfiguren.

Als Welcker in den 40er Jahren den Text zu den Ternite'schen Wandgemälden von Herculaneum und Pompeji schrieb (separat gedruckt im 4. Bande seiner Alten Denkmäler), konnte er bei der Besprechung einer Anzahl von Gemälden mit der Darstellung des Phrixos und der Helle auf dem Widder kein Vasenbild noch auch ein anderes antikes Monument nennen, welches diesen Gegenstand zum Vorwurf hat (vgl. a. a. O. S. 106).

Im Jahre 1859 veröffentlichte Minervini im Bullettino Napolitano (VII Taf 3, 4) die erste Phrixosdarstellung auf einer griechisch-unteritalischen Vase, dem bekannten Krater der Assteas (abgeb., ausser am oben genannten Orte, in den Wiener Vorlegeblättern, Serie B Taf. 2 und öfters). Beide Geschwister, Phrixos und Helle, reiten auf dem Rücken des Widders über das Meer, welches durch Fische und phantastische Meerwesen angedeutet ist. Von links winkt ihre Mutter Nephele ihnen mit einem Schleier zu oder breitet ihn gleichsam schützend über sie aus, zur Rechten befindet sich Dionysos auf einem Panther und ein Silen; die Anwesenheit dieser letzteren Figuren wird durch eine bei Hygin Fab. 3 erhaltene Version der Sage erklärt. Einige Jahre später (1867) brachte Jahn in den *Annali dell'Istituto tav. C* eine zweite Phrixosdarstellung auf einer Nolanischen Amphora attischer Fabrik aus der Zeit des entwickelten schönen Stiles bei. Das Gefäss ging aus der Sammlung Alessandro Castellani's in das Museo Nazionale in Neapel über [*Santangelo* Nr. 270]. Wir sehen hier den Widder, mit einer Opferbinde geschmückt, über die Fluthen eilen.

Phrixos, als Ephebe gebildet, eine Chlamys und den Petasos im Nacken und zwei Speere in der Rechten, schwebt neben dem Widder, sich mit der Linken am Horne des Thieres festhaltend. Seine Blicke sind rückwärts gewendet auf eine ihn verfolgende Frau, welche ein Doppelbeil in der erhobenen Rechten schwingt und mit weiten Schritten ihn über die Wellen hin verfolgt. Jahn erkannte in dieser Frauengestalt, gewiss mit Recht, die Stiefmutter des Phrixos, deren Verfolgungswuth gegen die Kinder der Nephele, gleichviel ob aus verschmähter Liebe von Seiten des Phrixos [Hygin, *astron* I, 20], oder aus anderen Motiven hervorgegangen, vom Maler der Nolaner Amphora in der angegebenen Weise versinnbildlicht worden ist. Anderen vermeintlichen Phrixosdarstellungen auf Vasen gegenüber verhält sich Jahn sehr skeptisch: das spätattische Schaleninnenbild (Berlin Nr. 2727), welches einst Gerhard im 2. Berliner Winckelmannsprogramm auf Phrixos, den Herold, bezogen hatte, lehnt er entschieden ab und deutet es auf Hermes, welcher auf dem ihm geheiligten Thiere, dem Widder, reitet; ein weiteres, gleich dem vorigen in der Berliner Vasensammlung (Nr. 3345) befindliches Schaleninnenbild apulischen Stiles zweifelt er ebenfalls als Phrixosdarstellung an mit den Worten: »*non evvi altra ragione di nominarlo Frisso, che la circostanza di non trovarsi nella tradizione mitica altro personaggio, che meglio vi combini.*« Im *Compte rendu* von 1869, S. 109 ff. prüfte Stephani das ihm bekannte Material der Phrixosdarstellungen durch und erkannte ebenfalls neben dem Krater des Assteas nur die Neapler Amphora als nicht zu bezweifelnde Darstellung der Phrixossage auf griechischen Vasen an[1]). Unveröffentlicht und, so viel ich sehe, unbemerkt blieb ein »Phrixos mit dem Widder« auf einem kleinen, aus Grossgriechenland stammenden Skyphos, einst bei R. Rochette (Verkaufs-Katalog Nr. 46), den nachmals Fröhner besass und dessen eine Seite mit einer von demselben auf die Anodos der Kore gedeuteten Darstellung in den *Annali* 1884 *tav.* N

---

1) Die für unseren Zusammenhang wichtigsten Phrixosdarstellungen auf Monumenten anderer Art sind die folgenden: 1) Melisches Thonrelief in Athen abgeb. Schoene, Griech. Reliefs, Taf. 30 Nr. 124. 2) Melisches Thonrelief, einst in der Collection Laborde in Paris abgeb. *Annali* 1867 tav. B. 3) Marmorrelief, Schildbild des sog. Eperastos, aus Olympia abgeb. Olympia V, Taf. 19. 4) Münzen von Halos in Thessalien abgeb. Berl. Monatsberichte 1878 Taf. I, 12; Millingen, *sylloge of ancient uned. coins* Pl. II, Nr. 25; Panoska, Einfluss der Gottheiten auf die Ortsnamen Taf. I Nr. 20; ein etwas anderer Typus bei *Cadalvène, recueil de médailles grecques* Pl. III Nr. 8. — Die Münztypen von Gela bei Torremuzza, Num. Sicil. Taf. 33 Nr. 5 und 6 sind wohl sicherlich mit Unrecht von Welcker A. D. IV, S. 109 für Phrixos erklärt worden: das Schwert in der Hand des auf einem Widder reitenden Jünglings erscheint für Phrixos zu befremdlich. Bei Nr. 3 und 4 könnte allenfalls das Opfern des Widders in Kolchis dargestellt sein (vgl. auch Head, *hist. num.* S. 124, und *Num. Chron.* Ser. III Vol. VII, Taf. III Nr. 22 Greenwell).

abgebildet ist. Somit hatte die Phrixossage bisher als ein auf Thongefässen sehr selten und nur in den jüngeren Epochen der griechischen Vasenmalerei dargestellter Mythus zu gelten.

Die Ausgrabungen in der Nähe des alten Falerii, welche in den letzten Jahren eine so reiche, zum grössten Theile in dem Museo Villa di Papa Giulio bei Rom niedergelegte Ausbeute ergeben haben, brachten auch eine neue und zwar die älteste der uns bisher bekannten Phrixosdarstellungen auf Vasen im Innenbilde einer attischen Schale zu Tage. Dieselbe befindet sich jetzt in der Sammlung des Kgl. Museums zu Berlin. Die Höhe des Gefässes beträgt 7,8, der Durchmesser 22,5 cm.

Die niedrige, etwas gedrückte Form der Schale, die Technik und der Charakter der Zeichnung, auf welchen unten näher einzugehen sein wird, verweisen das Gefäss in die Mitte des 5. Jahrhunderts, in diejenige Epoche, welche auf die Zeit der grossen Meister der Blüthe der attischen Schale folgt. Unsere Abbildung (Fig. 1) giebt das Innenbild der Schale in voller, die Aussenbilder in halber Grösse des Originals wieder. Wir betrachten zunächst, gesondert von den Aussenbildern, das Innenbild.

Von einem Mäander der eintheiligen, ineinandergreifenden Form, welchen Kreuzplatten unterbrechen, umschlossen, erblicken wir hier Phrixos, ein kurzes Himation um die Schultern, bekränzt, von sehr jugendlicher Bildung. Aehnlich wie auf der Neapler Amphora schwebt er in schräger Stellung seitlich neben dem Widder. Mit der Linken hält er sich am Horne des Thieres fest, die Rechte streckt er weit nach rückwärts ab — er hält sich nicht damit am Schwanze an, sonst müssten die Finger geschlossen sein. Unterhalb der Gruppe ist felsiges Terrain, thongrundig, angedeutet und über demselben gewahrt man, am Originale mit stark verblichener, rother Farbe gemalt, wellige Linien, welche unzweifelhaft die Wogen des Meeres darstellen sollen. Die Inschrift unter dem Widder, ein doppeltes, zweizeilig geschriebenes *καλός*, steht in keinem Zusammenhange mit der Darstellung.

Derselbe eigenthümliche Typus, welchen die Gruppe des Phrixos mit dem Widder auf der Neapler Amphora und auf unserer Schale zeigt, findet sich auch bei den in der Anmerkung 1 genannten Melischen Thonreliefs und bei dem unter Nr. 3 an erster Stelle aufgeführten Münztypus von Halos in Thessalien. Jahn lässt uns in den *Annali* 1867 S. 89 die Wahl, wie wir uns die Haltung des Jünglings neben dem Widder vorstellen wollen. Er sagt von der Figur der Münzen von Halos: »*nuota accanto all' ariete, ovvero si fa portare dal medesimo in aria.*« Die Stellung

des Phrixos auf der Neapler Amphora nennt er »*quasi volando*«, worin ihm Heydemann, Beschreibung der Vasensammlung des Museo Nazionale in Neapel (S. A. 270) gefolgt ist: »ein Jüngling (Phrixos), welcher, mit der Linken am Horn eines laufenden Widders sich haltend, dahinschwebt.« Das Schalenbild aus Falerii giebt uns eine entschiedene Erklärung der Stellung des Phrixos neben dem Widder an die Hand: der Widder rudert durch die Wogen des Meeres, Phrixos hält sich



Fig. 1.

mit der einen Hand an dem Horne fest, neben dem Thiere schwimmend, wie es noch heut zu Tage unsere Cavallerie bei Flussübergängen thut, um den Pferden die Last zu erleichtern. So erklärt sich auch ohne Weiteres der Gestus der rechten Hand des Knaben: er ist eine Schwimmbewegung und die Schrägstellung seiner Beine: er wird von der Fluth getragen. Man beachte, dass die Füsse des

Widders nirgends das rothgrundig dargestellte Felsenterrain (die Küste) berühren, ja, wo aus Raumbedingungen ein Zusammenstossen von Widderhuf und Terrain leicht hätte stattfinden können, unter dem linken Vorderbein des Widders, hat sich der Maler sorgfältig durch ein Zurückziehen des felsigen Bodens davor gehütet, eine falsche Vorstellung zu erwecken. Ausserdem sind auch die Füsse des Widders in einer Weise gekrümmt, die nicht für ein Schreiten auf festem Lande, wohl aber für ein Schwimmen in den Fluthen passt. Dass die Andeutung der Wellen nur eine bescheidene ist und dass dieselben nicht bis zur Mitte der Gruppe hinaufreichen, dieselbe überschneidend, wie es eine naturalistische Darstellung erfordern würde, erklärt sich einestheils aus dem gesammten Wesen der Vasenmalerei, welche in solchen Dingen immer nur andeutungsweise verfährt, und anderntheils aus ihren technischen Bedingungen, da sie nur über Deckfarben und nicht über Lasuren im eigentlichen Sinne des Wortes verfügt.

Die Erklärung unseres Schalenbildes lässt sich ohne Weiteres auf die oben genannten Melischen Thonreliefs und auf die Münzen des thessalischen Halos übertragen, nur hält sich dort Phrixos mit beiden Händen an den Hörnern des Widders fest; die Schwimmbewegung seines rechten Armes ist aufgegeben. Der Neapler Amphorendarstellung liegt ebenfalls ursprünglich der Schwimmtypus zu Grunde, doch ist er nicht mehr in der klaren, naiven Weise vorgetragen, wie auf der Schale aus Falerii. Schon der Umstand, dass die den Phrixos verfolgende Stiefmutter, die Meergöttin Ino, über die Wellen dahineilt, erweckt die Vorstellung, dass Phrixos mit seinem Widder oberhalb der Wellen schwebt. Auch könnten die beiden Lanzen, welche der Jüngling in der Rechten hält, beim Schwimmen im Meer schwerlich in dieser Weise gehalten werden.

Die erhaltenen schriftlichen Quellen, welche uns von der Flucht der Helle und des Phrixos erzählen, — es sind deren nur späte: Pausanias, Apollodoros, Philostratos u. s. w. — drücken sich über die Art, wie der Widder die Kinder der Nephele in die Ferne trug, theils in unbestimmter Weise aus, theils sprechen sie allerdings von einer Reise durch den Luftraum, so z. B. Apollodor 1, 9, 4: *ἐφ' οὗ (τοῦ κριοῦ) φερόμενοι δι' οὐρανοῦ γῆν ὑπερέβησαν καὶ θάλασσαν.* Wie alte Quellen, das Epos und die Lyriker, die Art der Beförderung beschrieben haben, wissen wir nicht, jedoch scheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass dem Schwimm-Typus auf den Monumenten irgend welche alte, epische Vorstellung zu Grunde liegt. Gleichviel ob der Widder mit dem goldenen Vliesse ein Symbol der leuchtenden Wolken des Luftraums ist, deren Reich Nephele, die Mutter des Phrixos und der Helle, angehört, war der epische

Dichter doch vielleicht nicht phantastisch genug, sich vorzustellen, dass ein Thier ohne Flügel, mit einer schweren Last auf dem Rücken, durch den Luftraum sich dahinbewegen könne, anders verhält es sich mit dem Greif, dem Pegasos und den von der Natur in Wahrheit mit Flügeln versehenen Thieren. In rüstigem Laufe das Land durcheilend und die Fluthen durchschwimmend, wobei Helle ertrinkt, bringt der Widder in einer seiner Natur entsprechenden Weise — Schafe schwimmen vortrefflich — den Phrixos ans Ziel, in das ferne Kolchis.

Wenn es auch die ältesten hier behandelten Monumente des Phrixos mit dem Widder sind, die Melischen Reliefs und unser Schalenbild, welche den neben dem Widder schwimmenden Phrixos zeigen, so behaupte ich doch keineswegs, dass dieses überhaupt die ältere Art der Phrixosdarstellung sei. Das schöne Relief auf dem Schilde des sogenannten Eperastos in Olympia (Olympia V, Taf. XIX) zeigt uns ja Phrixos a u f dem Rücken des Widders reitend; nur lässt sich bei dem trümmerhaften Zustande des Monuments nicht mehr entscheiden, ob der Künstler den Widder auf einer Bodenlinie laufend oder den Weg durch die Lüfte nehmend darstellte.

Der Widder, welcher Phrixos und Helle auf dem Neapolitaner Krater des Assteas trägt, schwimmt, der Stellung seiner Hinterfüsse nach, sicher nicht, sondern schreitet aus. Der späte, unteritalische Maler dachte sich ihn wohl durch die Luft schwebend.

Das Gleiche gilt von der auf Tafel II in $^5/_6$ Grösse des Originales zum ersten Male abgebildeten apulischen Schale im Berliner Museum Nr. 3345, deren enge Zusammengehörigkeit mit der Darstellung des Kraters des Assteas (man beachte die völlig übereinstimmende Haltung der Hände des Phrixos auf dem Kopfe des Widders) nicht bezweifelt werden kann[1]). Als ein der Darstellung des Assteas entlehnter Zug erscheint auch der, dass Phrixos sich umwendet, dort seiner hinter ihm sitzenden Schwester zu, in reiner Profilansicht des Kopfes, hier in recht wohlgelungener Dreiviertelansicht, den Blick rückwärts in die Weite richtend, was, wie mir scheint, in geschickter Weise den Gedanken an den Unfall der Helle, die der Bruder nun hinter sich lassen muss, erweckt. Der sentimentale Gesichtsausdruck, welchen

---

1) Die auf der Abbildung punktirten Linien umgrenzen weisse Farbe, die Doppellinien innerhalb des Widders sind am Originale gelblichroth. Die beiden Muscheln rechts sind weiss, ebenso der Widder, doch lässt sich bei diesem die weisse Farbe leicht abschaben, während sie an den übrigen Stellen, bei den Muscheln u. s. w. glasartig hart ist. — Die Aussenbilder der Schale stellen Liebesscenen in flüchtiger Ausführung dar; vgl. Furtwängler, Vasensammlung S. 937.

der Phrixos unserer apulischen Schale zeigt, ist jedoch vielmehr eine gemeinsame Eigenthümlichkeit der Köpfe der Vasenmalerei jener Zeit, als ein von dem Maler beabsichtigter Zug, um die Trauer des Bruders über den Tod der Schwester zum Ausdruck zu bringen.

Dass Phrixos, auf den bisher bekannten Monumenten — die Pompejanischen Wandgemälde lassen wir hier bei Seite — fast immer allein, neben dem Widder schwimmend oder auf dem Widder reitend, dargestellt worden ist, erscheint eigenthümlich, aber einmal ist er ja die Hauptperson des Mythos und andererseits kann man sich leicht vorstellen, dass die Verfertiger der betreffenden Monumente den Sohn der Nephele darstellen wollten, nachdem die Schwester bereits in den Wogen des nachmals nach ihr benannten Meeres versunken ist. Erscheint aber eine weibliche Figur allein auf einem Widder reitend, oder, ähnlich wie Phrixos, seitlich an einem Widder hängend, so hat die Kritik allen Grund, mit der Benennung der Figur vorsichtig zu Werke zu gehen. In einzelnen Fällen mag Unverstand der betreffenden alten Künstler die Ursache dieser Vertauschung sein: so sehen wir doch auch zum Beispiel auf einer späten Terracottagruppe bei Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Vignette zu Tafel 147, einen Adler ein Mädchen rauben, genau in demselben Schema, wie auf einer griechischen Spiegelkapsel (a. a. O. Taf. 147) der Raub des Ganymed durch den Adler dargestellt ist[1]).

Es scheint, dass der Sagenkreis der Argonauten in der attischen Kunst, zumal in der früheren Zeit, relativ wenig Wurzel geschlagen hat. Für die statuarische Gruppe auf der Akropolis von Athen, welche nach der Angabe des Pausanias (1, 24, 2) den Phrixos nach glücklicher Ankunft in Kolchis beim Opfern des Widders darstellte, haben wir keinen zeitlichen Anhalt. Sicher ist aber, dass durch die attischen Tragiker die Argonautensage, speciell auch die Geschichte des Athamas und Phrixos, in Athen durchaus populär geworden sein muss. Zugleich ein neues attisches Monument, welches die Phrixossage behandelt und ein Denkmal, welches, wie mir scheint, das neue, durch die Tragiker herbeigeführte

1) Die Literatur über diese weiblichen Figuren auf oder neben dem Widder ist eine ziemlich grosse. Schon Minervini (*Bullet. Nap.* VII S. 36) zweifelt, dass hier Helle zu erkennen sei, vgl. u. a. Stephani, C. R. 1869 S. 111; Flasch, angebl. Argonautenbilder S. 1 ff.; Seeliger bei Roscher, Lexicon unter Helle; Bethe im Arch. Anzeiger 1890 S. 27 f. In einigen Fällen, wie auf Münzen von Kypros, ist sicher Aphrodite zu erkennen (Luynes, *num. et inscr. Cypr.* Taf. V, 3; VI, 5). Wenn auf Münztypen von Halos eine Frau auf dem Widder vorkommt (Head, *hist. num.* S. 251), ist die Deutung auf Helle allerdings zweifellos.

Interesse an der Athamas-Phrixoslegende bestätigt, ist eine weissgrundige Schale im Besitze des Grafen Tyszkiewicz in Rom, im Stile der einst in der Sammlung van Branteghem befindlichen, jetzt zum grössten Theile im British Museum aufbewahrten weissgrundigen Schalen des Sotades und Hegesibulos. Die Schale, welche ich nur aus einer photographischen Aufnahme kenne, zeigt Ino, Athamas, Phrixos und Helle, sämmtlich durch Inschriften beglaubigt, in einer nach dem ersten Eindrucke, welchen ich von dem Bilde gewann, entschieden an eine Tragödienscene erinnernden Gruppirung. Doch es soll hier der Veröffentlichung dieses wichtigen Monumentes, welche, wie ich höre, durch Fröhner in den antiken Denkmälern des Instituts erfolgen wird, in keiner Weise vorgegriffen werden. Nur als eine neue Nummer einer Phrixosdarstellung auf attischen Vasen mag die Schale hier aufgeführt werden. Es sind deren jetzt im Ganzen drei: die Schale aus Falerii, die Amphora in Neapel und die Schale beim Grafen Tyszkiewicz. Diesen Erzeugnissen des attischen Kunsthandwerkes reihen sich drei unteritalische Darstellungen an: der Skyphos bei Fröhner, der Krater des Assteas in Neapel und die von uns publicirte Schale in Berlin.

Die Bilder der Aussenseite der Schale aus Falerii (Fig. 2) stehen in keinem ideellen Zusammenhange mit dem Phrixosbilde im Innern. Sie stellen auf beiden Seiten in sehr geringer zeichnerischer Ausführung einen Kentaurenkampf dar, welcher, trotz der trennenden Palmetten unter den Henkeln, als ein Ganzes zu betrachten sein wird. Die Inschriften im Felde sind auch hier ohne Bedeutung: ein zweimal wiederholtes καλός auf der einen und der Rest eines solchen, κ . . , auf der anderen Seite.

Kentauromachien sind auf der attischen Schale der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles kein seltenes Thema. Onesimos war derjenige Meister, welcher mit Vorliebe diesen Vorgang behandelt hat (vgl. Griech. Meisterschalen S. 542 ff.); ihm ist dann der Meister mit dem Liebling Laches gefolgt (a. a. O. S. 568). Die Kentaurenkämpfe des erstgenannten Malers sind grössten Stiles und gehören zu den lebendigsten und interessantesten Darstellungen der attischen Schalenmalerei überhaupt; in dem Kentaurenbilde des letztgenannten Meisters im Vatican (Mus. Gregor. II, Taf. 85, 1) macht sich bereits ein Abnehmen der künstlerischen Kraft bemerkbar. Während die Kentaurenschalen des Onesimos eine Fülle einzelner Kampfmotive zwischen Kentauren und Lapithen zeigen, ist auf der Schale des Meisters mit dem Liebling Laches nur ein Lapith im Kampfe mit zwei Kentauren dargestellt, der übrige Raum des Schalenfrieses ist durch herbeieilende Kentauren ausgefüllt. In dieser letzteren Beziehung schliesst sich unsere Schale aus Falerii eng an

die vaticanische Schale des Meisters mit dem Liebling Laches an: auch hier nur ein Bewaffneter, ein Kämpfender und im Ganzen vier herbeieilende Kentauren. Wie die vaticanische Schale in der Composition und in einzelnen Motiven an die Schalen des Onesimos anklingt, so hat auch die Schale aus Falerii Motive aus den Werken dieses Schalenmalers der Blüthezeit des strengen Stiles bewahrt. Der baumschwingende Kentaur auf Seite b der Schale findet sich sowohl auf der Schale des Onesimos

a.  b.

Fig. 2.

im Vatican (Mus. Gregor. II, Taf. 72), als auch auf derjenigen der Sammlung Faina in Orvieto (Meisterschalen S. 551), der steinwerfende Kentaur auf dem gleichen Gefässe wiederholt sich auf unserer Schale ebenfalls, auf Seite b.[1])

Doch auch neue Motive bietet die Schale aus Falerii oder, vorsichtiger aus-

1) An sich sind diese Motive auch auf den Schalen des Onesimos nicht neu: beide kommen bereits auf der Françoisvase bei Kentauren vor (W. Bl. 1888, Taf. I), der Typus des steinwerfenden Kentauren auf der schwarzfigurigen Schale in Berlin 1654, der Typus des baumschwingenden Kentauren auf der schwarzfigurigen Vase bei Gerhard, Etrusk. und Camp. Vasenbilder Taf. XIII.

gedrückt, Motive, welche wir auf den bis jetzt bekannten älteren Darstellungen der Kentauromachie auf attischen Schalen nicht nachweisen können. Hier ist zunächst der in Verkürzung von hinten gesehene Kentaur auf Seite b zu nennen. Das Problem an sich ist an dem Körper eines Pferdes zuerst von Euphronios gelöst worden (Meisterschalen Taf. X, S. 108 f.). Vielleicht nur auf Zufall beruht es, dass wir auf den erhaltenen Kentaurenschalen des Onesimos das Motiv nicht finden. Onesimos, der sonst die Verkürzungen, gerade auch am Thierkörper, mit Vorliebe aufsucht (Meisterschalen Taf. LIX, 2; S. 539), wird es sich schwerlich haben entgehen lassen. Dagegen findet sich der in Verkürzung von hinten gesehene Kentaur auf einer Spitzamphora im Stile der späteren Entwicklungsperiode des Duris in Brüssel (abgeb. *Noël des Vergers, l'Étrurie* Taf. 34) und auf drei Krateren des entwickelten schönen Stiles in *Harrow at Hill* Nr. 50, im *Museo Tarquiniese* zu Corneto (Zeichnung im Apparate des Römischen Instituts, Mappe XII) und im Museum zu Genf (Mittheilung von Furtwängler). Die Figur auf der Spitzamphora in Brüssel theilt das Schicksal der unseren: sie ist in ihrem oberen Theile verloren gegangen; die Zeichnung ist in ähnlicher Weise hart, wie auf unserer Schale. Die anderen Gefässe zeigen die ganze Gestalt und eine meisterhafte Beherrschung des Problems. Die mehrfache Wiederholung des von hinten gesehenen Kentauren innerhalb der Kentauromachie auf Vasen führt darauf, dass diese Figur ein integrirender Theil eines malerischen Vorbildes war, welches fortgesetzt zur Nachbildung reizte. Es muss dahingestellt bleiben, ob dasselbe innerhalb der Vasenmalerei (Onesimos?) oder in der grossen Kunst zu suchen ist[1]).

Auf der Aussenseite a der Schale erregt zunächst die unter den Kentauren platt am Boden liegende Figur unser Interesse. Auch auf anderen Darstellungen der Kentauromachie auf Vasen tritt ein ähnliches Motiv auf, so auf der Spitzamphora in Brüssel ein zu Boden gesunkener Lapith, und auf dem im III. Hallischen Winckelmannsprogramm (1878) auf Tafel III, 1 abgebildeten Krater eine Frauengestalt. Der nackte Knabe unseres Vasenbildes erweckt den Gedanken an den ebenfalls ganz nackten Knaben im Olympischen Westgiebel, welcher von einem Kentauren bedrängt wird. Wir können ihn aber, wie ich glaube, noch bestimmter benennen: es ist der junge Schenke, welcher auf der Wiener Kentaurenvase [Arch. Ztg. 1883

---

1) Der Esel des Polygnot in dem Iliupersisbilde der Lesche in Delphi war in voller Vorderansicht gezeichnet »ἐναντίως ἐπεστραμμένος«: Hesych. vgl. Benndorf und Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi, Abdruck aus dem Jahrbuche der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses S. 241 Anmerkung 5.

Taf. 18] innerhalb des Kentaurenkampfes fliehend dargestellt ist. Auch noch ein weiteres Motiv der Seite a unserer Schale findet in der Wiener Kentauromachie eine Parallele, ich meine dasjenige des vorderen Kentauren, welcher dem gewappneten Lapithen von unten eine schneidende Waffe in den Leib zu stossen sucht. Auf der Wiener Kentaurenvase ist die Waffe durch den geraden Griff und das Fehlen der Parirstange deutlich als ein Opfer- oder Speisemesser charakterisirt [vgl. das Messer auf der Epidromos-Schale des Chachrylion, Griech. Meisterschalen Taf. III, 2], wie auch im Westgiebel von Olympia [Jahrb. 1891 S. 90 und S. 105]; die Ausführung unseres Vasenbildes erscheint aber zu oberflächlich, um auch hier unwiderleglich ein Messer zu constatiren. Dass es in unserem Falle ein Kentaur wäre, welcher dasselbe von dem vorhergegangenem Hochzeitsmahle als Waffe ergriffen hätte, und nicht, wie in den beiden oben herangezogenen Fällen ein Lapith, ist kein wesentlicher Unterschied: ein Schwert in der Hand eines Kentauren ist noch viel mehr befremdlich. Das Vorhandensein des jungen Schenken und die schneidende Waffe in der Hand des Kentauren führen uns aber mit Sicherheit darauf hin, dass der Maler unseres Gefässes auf der Aussenseite a Reminiscenzen einer Kentauromachie nach der jüngeren Version der Sage wiedergiebt, nach welcher der Kampf sich unmittelbar nach dem Hochzeitsmahle entspann. Möglicherweise schwang auch der rechte, verloren gegangene Arm des zweiten Kentauren des Schalenfrieses a einen Gegenstand, der an das Mahl erinnerte, irgend ein Gefäss, einen Kandelaber oder defgleichen.

Wenden wir unsere Blicke auf die Aussenseite b unserer Schale zurück, so treffen wir dort keinerlei Andeutungen der jüngeren Version der Kentaurensage an, vielmehr spricht der Felsblock am Boden, die Steine und der Fichtenstamm, welchen die Kentauren schwingen, dafür, dass der Kampf hier im Freien vor sich geht. Es liegt die ältere Version der Sage vor, die auf den Gefässen des Onesimos und des Meisters mit dem Liebling Laches sich durchgehends findet, wonach ein Rachezug der Kentauren gegen die Lapithen wegen des verstümmelten Eurytos erst geraume Zeit nach der Vermählung des Peirithoos stattfand. So stellt ja auch auf dem Friese von Gjölbaschi eine Reihe von Reliefplatten den situationslosen Kampf der Kentauren und Lapithen, ohne Frauen und ohne Geräthe, eine andere Reihe den Kampf bei der Hochzeit des Peirithoos dar. Die eklektische Weise des Malers unserer Schale, der, wie wir oben bereits angaben, ein Nachfolger der grossen Meister der Blüthezeit der attischen Schale ist, tritt in diesem Nebeneinandersetzen zweier verschiedenen Schemata der Kentauromachie und auch in der Wahl ganz verschiedener mythologischer

Stoffe für die Darstellung der Aussenbilder und des Innenbildes recht deutlich zu Tage.

Eine grosse Anzahl von Schalen der Mitte des fünften Jahrhunderts zeigt die gleichen Erscheinungen, wie die unsere. Man kann die Maler dieser Schalengruppe als Nachzügler der grossen Meister bezeichnen: die von den talentvolleren Malern der ersten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts angewendeten Motive werden mit geringerer Kraft und geringerem Verständniss wiedergegeben, die Technik, obwohl im Wesentlichen noch die gleiche, wie in jener früheren Epoche, verschlechtert sich: die scharfen Relieflinien verschwinden, die Innenzeichnung mit verdünntem Firniss wird vernachlässigt, auch die Behandlung des Thones selbst ist minder sorgfältig; er erscheint weicher, mürber. Holwerda hat im Jahrbuche 1889 S. 24 ff. eine Anzahl attischer Schalen unserer Art behandelt und sie treffend als Vasen der Uebergangszeit vom strengen zum schönen Style bezeichnet. Aber freilich ist der Charakter der Schalen der mittleren Dezennien des fünften Jahrhunderts nicht durchgängig derjenige, den wir oben schilderten. Auch in dieser Zeit gehen grundverschiedene Richtungen neben einander her: ganz gleichzeitig mit Schalen der Art unserer Phrixos-Schale sind Gefässe von der höchsten Präcision und Feinheit der Zeichnung, in denen die Technik der älteren Meister noch überboten erscheint, wenn auch der intensive künstlerische Geist der frühern Generationen in diesen Werken nicht mehr athmet [z. B. Mus. Gregor. II, Taf. 79, 1, 2; Taf. 87, 1, 2]. Der hauptsächlichste Vertreter dieser Richtung ist vielleicht Hegias [Klein, Meistersign. S. 186]. Als eine besondere Künstlergruppe sind hier die erst seit Kurzem bekannt gewordenen Maler weissgrundiger Schalen, Sotades und Hegesibulos, zu nennen [Meisterschalen S. 501 Anm.], zu denen sich noch ein dritter Malername, Kotys, auf der weissgrundigen Athamas-Phrixos-Schale beim Grafen Tyszkiewicz in Rom gesellt. Xenotimos, der Maler einer einst bei van Branteghem befindlichen Schale [abgeb. Ant. Denkm. I, Taf. 59][1]), verfolgt ebenfalls eigene Bahnen und in Aristophanes [Klein, Meistersign. S. 184 ff.] stellt sich uns ein Künstler dar, der innerhalb der Entwicklung der attischen Schale nach gewissen Richtungen hin noch einen entschiedenen Fortschritt bedeutet. Der Umstand, dass Maler- und Lieblingsnamen auf den Schalen der Mitte und der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts verhältnissmässig seltener sind, als auf denjenigen der älteren Epochen

1) Die Schale (mit Ledadarstellung) befindet sich jetzt beim Grafen Tyszkiewicz in Rom; die andere a. a. O. abgebildete napfartige Schale ist im Museum zu Berlin. Von einer Künstlerinschrift ist keine Spur auf derselben zu erblicken.

den Epiktetischen und den Euphronischen, darf uns nicht von vorn herein entmuthigen, auch hier eine genauere Sichtung nach Richtungen und Individualitäten vorzunehmen: es gilt aus diesem jetzt scheinbar wirr durcheinander geschossenen Gewebe durch stilistische Vergleichung die Fäden der Kette herauszufinden. Klein hat auch auf diesem Gebiete durch seine Lieblingsinschriften trefflich vorgearbeitet; ausserdem tauchen ja noch immer bisher unbekannte Vasenmalernamen gerade dieser späteren Epochen auf: so neuerdings *Λΐσων* auf einer Schale im Nationalmuseum zu Madrid (Ant. Denkm. II Taf. 1), ähnlich den Werken des Aristophanes, und *Ἀγάϑων* auf einer Pyxis in der Art derjenigen des Megakles.

Rom, Februar 1893.

Alkathoos und die megarische Königsliste.

Eine Pausaniasstudie

von

Konrad Seeliger.

Der Telamonier Aias ist in der echten Ilias heimath- und mutterlos. Der dorische Adel hat sich seiner bemächtigt und ihm die Heimath (Aigina-Salamis) und die Mutter (Eriboia: Pind. Isth. 6, 45) gegeben. Seit die Megarer und die Athener um Salamis stritten, stritten sie auch um diesen Helden; den Namen Periboia hat die Atthis zur Anerkennung gebracht, aber nicht ihre attische Abkunft[1]: sie blieb die Tochter des Alkathoos und damit eine Megarerin. Denn in diesem Punkte haben die armen Megarer, die sonst allenthalben den stolzen Athenern weichen mussten, einmal Recht behalten: niemand hat im Ernst bestritten, dass des Telamoniers mütterlicher Grossvater Alkathoos sei; dieser aber ist der (dorische) Nationalheld der Megarer, der ihnen ganz gehört.

Von Alkathoos hatte die westliche Burg von Megara ihren Namen (Paus. 1, 42, 1), sein Heroon am Markte wurde als städtisches Archiv benutzt (c. 43, 4), am nisäischen Hafen wurden ihm zu Ehren Spiele, die *Ἀλκάθοια* (Pind. Nem. 5, 46 und Schol. [v. 84] Isth. 7, 68) gefeiert: dies genügt die Ansprüche der Megarer auf ihren

1) Sophokles im Aias 569: *Τελαμῶνα δείξει μητρί τ᾽, Ἐριβοίᾳ λέγω* — vielleicht eine Aufmerksamkeit gegen die damals noch (vor 446) mit Athen verbündeten Megarer. Dagegen Xenoph. Kyn. 1,9: *Τελαμὼν δὲ τοσοῦτος ἐγένετο, ὥστε ἐκ μὲν πόλεως τῆς μεγίστης ἣν αὐτὸς ἐβούλετο γῆμαι Περίβοιαν τὴν Ἀλκάθου.* (Diod. 4,72: *ἔγημεν ἐξ Ἀθηνῶν Ἐρίβοιαν τὴν Ἀλκάθου*). Alle übrigen Abweichungen, insbesondere die Namen im Katalog der Theseusfrauen (Athenae. 13,557[ab] und Plut. Thes. 29) übergehe ich hier und unterlasse auch den Sohn des Porthaon (Apollod. 1, 7, 10) — Eriboia T. des Porthaon bei Tzetz. Lyk. 454 — und die Minyastochter Alkithoe von Orchomenos bei Ov. Met. 4, 1 (vgl. Ael. v. L. 3, 42) in grundlose Combinationen hineinzuziehen.

Heros zu begründen. Aber auch mehrere Sagen knüpfen sich an diesen Namen, und es wäre begreiflich, wenn man seine Geschichte auch noch im Bilde entdecken würde. Der dorische Nationalgott ist sein Gott: mit Apollons Beistand hat er die Stadtmauer gegründet (Paus. 1, 42, 1); der klingende Stein an der Burg (ebendas.), der Apollontempel auf der Höhe (c. 42, 5), das Heiligthum des Apollon Agraios auf dem Wege nach Rhus (c. 41, 3) stehen mit unserem Helden im engen Zusammenhang. Die dorische Sage, bestrebt ihre Helden mit dem Eponymen der Halbinsel zu verbinden, hat ihn zu einem Sohne des Pelops gemacht (Theogn. 774, vgl. Schol. Pind. Ol. 1, 144); um seine Umsiedlung von Pisa nach Megara und seine Erhebung zum Herrscher dieser Stadt zu begründen, diente folgende Erzählung, die uns zwar nicht in ursprünglicher Fassung vorzuliegen scheint, aber doch noch ein altes Märchenmotiv erhalten hat, das durch die Tristansage — vgl. den 13. Abschnitt von Gottfrieds Tristan — hinlänglich bekannt ist: Alkathoos, des Pelops Sohn, musste wegen der Ermordung seines Bruders Chrysippos die Heimath meiden und wandte sich nach Megara. Von dort — vielleicht auf eine Botschaft des Pelops hin — aufs neue ins Elend getrieben, zieht er aus, sich eine neue Heimath zu suchen[1]). Da trifft er auf den kithäronischen Löwen, der schon lange die Umgebung von Megara heimgesucht und unter anderen den zweiten Sohn des Königs Megareus, Euippos, getödtet hatte; da auch der ältere, Timalkos, schon früher gefallen war, hatte der König dem Sieger die Hand seiner Tochter Euaichme und die Nachfolge in der Herrschaft zugesagt. Alkathoos tödtete den Löwen, mit dessen ausgeschnittener Zunge im Ranzen er nach Megara zurückkehrte. Als hier bereits andre Helden, die auf das Abenteuer ausgezogen waren, prahlten, dass sie den Löwen erlegt hätten, konnte er sie durch das Zeugniss jener Trophäe widerlegen. So wurde er des Königs Schwiegersohn und Nachfolger (Schol. Ap. Rhod. 1, 517 und Paus. 1, 41, 3). Dieser Aristeia tritt die Tragödie von des Helden Missgeschick in seinem Hause

---

1) Nur so wie oben lassen sich die Worte im Schol. Ap. Rhod. 1, 517 erklären: *Διευχίδας ἐν τοῖς Μεγαρικοῖς ἱστορεῖ ὅτε Ἀλκάθους ὁ Πέλοπος διὰ τὸν Χρυσίππου φόνον φυραδευθεὶς* (vgl. Paus. 1, 41, 6: *ἀφικόμενος . . . ἐξ Ἤλιδος*) *ἐκ Μεγάρων ἀπήρχετο κατοικήσων εἰς ἑτέραν πόλιν.* Dass dies in der That die spätere Fassung der Sage war, geht auch daraus hervor, dass in Megara das Grab der Pyrgo, mit der Alkathoos vor der Tochter des Megareus vermählt gewesen sein sollte, gezeigt wurde (Paus. 1, 43, 4). Ursprünglich mag man erzählt haben, dass der Held als unbekannter Flüchtling mit seinem Siegeszeichen in die Stadt eingezogen sei: vielleicht noch Dieuchidas; denn ob die *ἱστορία* des Scholions unmittelbar aus der citirten Quelle stammt, ist trotz der bestimmten Fassung zweifelhaft. Auch glaube ich nicht, dass die Geschichte, die im Scholion zur Erklärung eines Opferbrauchs benutzt wird, ätiologischen Ursprungs ist; ich halte sie für ein Stück echter Heldensage.

gegenüber. Seine Tochter Iphinoe starb als Jungfrau, an ihrem Grabe neben dem väterlichen Heroon (c. 43, 4) opferten die megarischen Bräute vor der Hochzeit eine Locke. Der ältere Sohn Ischepolis fiel als Theilnehmer an der kalydonischen Jagd; die Botschaft dem Vater zu überbringen eilt der jüngere Kallipolis zur Burg hinauf, wo jener gerade dem Apollon opferte, und warf zum Zeichen der Trauer das Holz vom Altar. Der Vater, ergrimmt in dem Glauben, der Jüngling störe das Opfer in gottloser Absicht, erschlug ihn mit einem Holzscheit: so verlor er zugleich seine beiden Söhne (c. 42, 6).

Dies die Sagen von Alkathoos, deren Kenntniss sich auf die engere Heimath beschränkt zu haben scheint; sorgte doch keine attische Tragödie für ihre Verbreitung. So haben sie denn auch in der gemeingriechischen Sagenerzählung nicht Platz gefunden. Nur in zwei Eigenschaften gehört unser Held ihr an: als Grossvater des Aias (Apollod. 3, 12, 7) und als Erbauer der megarischen Mauer (vgl. auch Eur. Herakl. v. 278), als solcher in der alexandrinischen Fassung der Nisos-Skyllasage (Ov. Met. 8, 14 ff. — vgl. 7, 443 Alcathoe — und Ciris v. 104 ff. in Verbindung mit dem *θαῦμα* vom klingenden Stein). Was wir sonst von ihm wissen, ist uns aus der Ortssage erhalten: in dem Dieuchidasbruchstück (Schol. Ap. Rhod. 1, 517) und dem megarischen Abschnitt des Pausanias, hier im engen Anschluss an die Beschreibung der Heiligthümer und Denkmäler: c. 41, 3 die Erzählung vom kithäronischen Löwen in Verbindung mit dem Heiligthum des Apollon Agraios und der Artemis Agrotera, c. 42, 1 der Mauerbau mit dem Herde der Prodomeis, c. 42, 6 das Schicksal der Söhne mit dem Grab des Kallipolis; vgl. noch das Grab des Timalkos im Buleuterion c. 42, 4 und die Gräber der Pyrgo und Iphinoe c. 43, 4. Pausanias entnahm also, was er über Alkathoos und sein Haus mittheilt, einer megarischen Quelle.

In dem Dieuchidasbruchstück ist der Name des Königs, unter dem Alkathoos seine Heldenthat ausführt, nicht genannt; Pausanias nennt ihn Megareus und versteht darunter den Onchestier (c. 39, 5, 6), bei ihm wohl zu unterscheiden von dem c. 40, 1 angeführten Zeussohn Megaros, der der deukalionischen Flut entronnen auf dem Gipfel der Gerania Rettung fand. Mit Recht hat Kalkmann (Pausanias der Perieget S. 152) diese Legende auf Dieuchidas zurückgeführt; nur darf dabei, wie sich aus der folgenden Untersuchung ergeben wird, nicht an directe Benutzung gedacht werden. Ob bei Dieuchidas der Name Megaros oder Megareus (nach Et. Magn. s. v. *Γεράνεια*) gelautet hat, ist gleichgültig; so viel aber ist wahrscheinlich, dass bei ihm der Vorgänger des Alkathoos eben dieser Zeussohn Megareus gewesen ist. Wir wissen aus Clem. Alex. Strom. 6, 2 (Dieuch. fr. 1 bei Müller fr. h. 4, 388), dass

Dieuchidas die Geschichte Megaras mit der deukalionischen Flut begonnen hat; er wird also seinen Megareus zum Stammvater der Megarer und bei der Armuth der megarischen Ueberlieferung zu seinem unmittelbaren Nachfolger den Pelopiden Alkathoos gemacht haben, hierin wohl nach guter Ueberlieferung. Darum galt dieser auch als der Gründer der Stadtmauer; noch in der alexandrinischen Erzählung von Nisos und Skylla (s. oben) wird die Mauer des Alkathoos als bestehend zur Zeit des Nisos vorausgesetzt — im Widerspruch mit der megarischen Ueberlieferung bei Pausanias. Denn die spätere Geschichtsschreibung konnte sich mit dieser dürftigen Vorgeschichte nicht begnügen, sei es auch nur aus chronologischen Gründen, da der Pelopidenherrschaft eine Reihe von Generationen vorausgegangen sein musste. Es lässt sich beweisen, dass die von Pausanias benutzte megarische Königsliste von der argivischen (2, 15, 5. 16, 1, 2. 18, 4, 5) abhängt. Wie an der Spitze dieser, so steht auch an der ihrigen »der erste Mensch« (Akusilaos fr. 14) Phoroneus; wie in dieser, so ist auch in jener ein Dynastiewechsel durch ägyptische Einwanderung — Danaos: Lelex — angenommen. Ob auch in der Quelle des Periegeten die Glieder zwischen Kar und Lelex gefehlt haben oder Pausanias diese Namen weggelassen hat, weil er noch nicht, wie in den späteren Abschnitten, Vollständigkeit in den Königslisten anstrebte, wissen wir nicht; so viel aber ergiebt sich aus der Bemerkung: *δωδεκάτῃ δὲ ὕστερον μετὰ Κᾶρα τὸν Φορωνέως γενεᾷ* (c. 39, 6), dass in der megarischen Liste der Pelopide Alkathoos der 18. Generation nach Phoroneus angehört, wenn wir Pylas und Pandion einer Generation zurechnen; derselben Generation, der 18. nach Phoroneus, gehört in der argivischen Liste Sthenelos an, der in der Zeit dem Pelopiden Atreus gleichzusetzen ist, da sein Sohn Kylarabes als Zeitgenosse des trojanischen Kriegs, also des Atriden Agamemnon gilt (2, 18, 5)[1]. Um das Verständniss zu erleichtern, stelle ich die megarische Liste mit den Belegstellen hier zusammen:

1) Der Schluss würde nicht erschüttert werden, auch wenn etwa der Unterschied von einer Generation sich herausstellen würde; vgl. z. B. Paus. 2, 18, 4: *ἀπὸ μὲν δὴ Βίαντος βασιλεύουσι πέντε ἄνδρες ἐπὶ γενεὰς τέσσαρας ἐς Κυάνιππον τὸν Αἰγιαλέως.* Uebrigens könnten wir auch in der argivischen Liste 19 Generationen herausrechnen, wenn wir ca. 16, 1 nach *Πείρασος γίνεται καὶ* eine Lücke annehmen und diese mit den Worten: *Κρίασος, Κριάσου δὲ* ausfüllen würden. Die Liste wäre dann in Uebereinstimmung mit Schol. Eur. Or. 932 und Euseb. chron. I, 178 Sch. (Kastor) gebracht, über Kriasos vgl. auch Apd. 2, 1, 2 und bes. Pherekydes Fr. 22 aus Schol. Eur. Phoen. 1116.

1	Phoroneus c. 39,5.			
2	Kar 39,5. 40,6. 44,6.			
12	10 Generationen.			
13	Lelex 39,6. 44,3.			
14	Kleson 39,6. 42,7.			
15	Kleso 42,7 Tauropolis	Pylas 39, 4.6.	Pandion 39,4. 41,6.	
	Skiron 39,6. 44,6.	θυγάτηρ 39,6 (Pylia bei Apd. 3,15,5)		
16	θυγάτηρ 39,6.	Nisos 39,4.6. 41,5.		
17	Megareus aus Onchestos 39,5.6. 41,3. 42,1. 43,2. ∾ Iphinoe 39,6.			
18	Pyrgo 43,4. ∾ Der Pelopide Alkathoos 41,3 u. a. ∾ Euaichme 41,3. 43,4.	Timalkos 41,3. 42,4.	Euippos 41,3. 43,2.	
19	Ischepolis 42,6. 43,2.	Kallipolis 42,6. 43,5.	Iphinoe 43,4.	Periboia 43,2.4.

Wenn wir von dem argivischen Phoroneus absehen, steht als Begründer der megarischen Dynastie an der Spitze Kar, nach dem die Burg Karia, die östliche der Stadt, benannt sein sollte (die Notiz bei Steph. Byz. *Καρία ἀπὸ Καρὸς τοῦ Φορωνέως* stammt — durch Herodian? — aus Pausanias); er galt zur Zeit des Periegeten (c. 40,6) als Stifter des Megaron der Demeter, von dem der Name Megara abgeleitet wurde (c. 39, 5). Gewiss noch nicht damals, als Dieuchidas schrieb; denn wenn dieser, wie es wahrscheinlich ist, den Zeussohn Megaros an die Spitze der Dynastie stellte, so versteht es sich, dass er ihn auch für den Eponymen der Stadt gehalten hat, ebenso wie die c. 39, 5 als boiotisch bezeichnete Ueberlieferung den Namen vom Onchestier Megareus ableitete. In Wirklichkeit dürfte der Name die »Herrenburg« bedeuten; die Burg, die ein dorischer Fürst inmitten der heimischen Dorfbevölkerung errichtete, wird sich allmählich zu der Stadt Megara entwickelt haben. Was aber den Namen Kar betrifft, so will ich zwar unentschieden lassen, ob der Name der Burg *Καρία* nicht vielmehr von der Wurzel *καρ* = Gipfel abzuleiten ist oder wirklich

eine Erinnerung an die Karer bewahrt, die »nirgends greifbarere Spuren hinterlassen« haben sollen, »als im Umkreis des saronischen Golfs«[1]); so viel aber erscheint mir sicher, dass aus ihm erst der Name des Stammvaters abgeleitet ist. Auch das *μνῆμα Καρός* (c. 44, 6) darf nicht verleiten, die Ueberlieferung für älter zu halten: derartige Denkmäler sind noch in spätester Zeit benannt und umgenannt worden, mussten sich dies nach dem jeweiligen Stand der Ortssage gefallen lassen. Aber Kar erscheint ja auch als der Stifter des Demeterdienstes; denn das Megaron auf der Karia dürfen wir wohl für älter halten als das Heiligthum der Demeter Thesmophoros am östlichen Burghügel (c. 42, 6). Hier ist der Ort, an den zweiten Nationalhelden der Megarer zu erinnern, den ich geneigt bin der unterworfenen (ionischen?) Bevölkerung zuzutheilen: an Diokles. In den Acharnern schwört der megarische Bauer, der seine Mädel als *χοιρία μυστηρικά* nach Athen zu Markte bringt: *ναὶ τὸν Διοκλέα* (v. 774); diesem Heros zu Ehren feierten die Megarer die *Διόκλεια*, deren Einsetzung auch dem Alkathoos zugeschrieben wurde (Schol. Ar. Ach. 774); der Name *Διοκλείδας* scheint in Megara beliebt gewesen zu sein (Dialectinschriften III, n. 3020. 3021. 3025. 3102, vielleicht auch n. 3022, Z. 21). Einen eigenthümlichen Wettkampf im Küssen, der im Frühling an seinem Grabe gefeiert wurde, erwähnt Theokrit (id. 12, 27 ff.) und nennt ihn den knabenliebenden attischen Fremdling; dazu geben die Scholien die Erklärung, dass Diokles aus Athen nach Megara geflohen und in einer Schlacht seinen Liebling mit dem Schilde gedeckt, während er selbst den Tod gefunden habe. Aus Athen: soll heissen aus Eleusis. Denn wichtiger ist, was wir bei Plut. Thes. 10 aus megarischer Ueberlieferung lesen: *Θησέα ..... Ἐλευσῖνά τε λαβεῖν Μεγαρέων ἐχόντων, παρακρουσάμενον Διοκλέα τὸν ἄρχοντα, καὶ Σκείρωνα ἀποκτεῖναι.* Wir haben hier nicht die megarischen Ansprüche auf Eleusis zu prüfen, genug, die Notiz schlägt uns die Brücke zu dem eleusinischen Diokles, der im Demeterhymnus (v. 475. 153) als Zögling der Demeter angeführt wird. Der eleusinische und megarische Diokles sind

---

1) Die citirten Worte von M. Mayer im Hermes 28, 504, vgl. Thraemer, Pergamon S. 357 u. a. In erster Linie beruft man sich auf das Zeugniss des Aristoteles: darnach waren Hermione und Epidauros ehemals karische Niederlassungen (Strab. p. 374). Für Megara wird wohl auch der Ort *Κιμωλία* angeführt (Diod. 11, 79), womit man den Inselnamen Kimolos und den Namen der paphlagonischen Stadt *Κιμωλίς* (*Κινωλίς*) vergleicht, wozu man noch *Κίμαρος* (kretisches Vorgebirge Strab. p. 474) fügen könnte. Da Wurzel und Bildung indogermanisch sind (C. Angermann in den Jahrb. f. klass. Philol. 1888, S. 6 f.), muss man dabei von der Voraussetzung ausgehen, dass die Karer diesem Stamme angehören. Den mit Recht bezweifelten Beinamen *Καρινός* (des Apollon c. 44, 2) wird wohl Niemand zum Beweis anführen. Unwahrscheinlich wäre es ja nicht, dass karische Seefahrer eine Zeit lang sich auf dem östlichen Hügel der späteren Stadt niedergelassen hätten, beweisen lässt es sich durch den blossen Namen Karia nicht; mehr Zeugnisse werden aber auch die Alten nicht gehabt haben.

identisch: wie die Phliasier von Dysaules erzählten, dass er aus Eleusis vertrieben in ihrem Lande die Mysterien eingeführt habe (Paus. 2, 14, 2), so wohl ähnlich die Megarer von Diokles: dem apollinischen Heros auf dem westlichen Burghügel tritt der eleusinische auf dem östlichen gegenüber, symbolisch für die zwei tiefsten Richtungen hellenischer Frömmigkeit. Zur Zeit des Pausanias scheint Diokles vergessen, verdrängt durch den farblosen Eponymen der Karia.

Zu den Karern gesellen sich wie auch anderwärts die Leleger, zu Kar Lelex: *δωδεκάτῃ δὲ ὕστερον μετὰ Κᾶρα γενεᾷ Λέλεγα ἀφικόμενον ἐξ Αἰγύπτου βασιλεῦσαι καὶ τοὺς ἀνθρώπους κληθῆναι Λέλεγας* (c. 39, 6). Leleger in Megara kennt Aristoteles (bei Strab. p. 322); darnach werden wir sie auch bei Dieuchidas anzunehmen haben, ja es ist wahrscheinlich, dass er seinen Megaros zum Leleger gemacht hat; denn die Fluthsage haftet an dem Lelegernamen (Hes. fr. 141 Rz.). Aber wir haben an diesem Orte nicht die schwierige Lelegerfrage zu prüfen, sondern die Rechte des Megarerfürsten Lelex. Aristoteles (a. a. O.) scheint nur den leukadischen Autochthonen Lelex gekannt zu haben, Pausanias nennt an der Spitze der lakonischen Königsliste ebenfalls als Autochthonen Lelex (3, 1, 1 = Apd. 3, 10, 3); in der megarischen, in der der erste Platz durch Kar besetzt war, wird er zum ägyptischen Einwanderer gemacht; mit dem argivischen Danaos hat er aber nicht nur die Heimath, sondern auch die Abstammung (c. 44, 3) gemein[1]). Das ist durchsichtig genug: eine ältere, heimische Ueberlieferung liegt dieser Construction gewiss nicht zu Grunde.

Am saronischen Golf ist die Sage von Nisos, Skylla und Minos zu Hause; zu ihrer Erklärung genügt es, von den Ortsnamen Nisaia, Minoa und Skyllaion auszugehen und mit ihren Eponymen das bekannte Märchenmotiv von der im Lockenschmuck ruhenden Heldenkraft zu verbinden. Auch Skiron, der Eponym der *Σκιράς* (Salamis) und der *πέτραι Σκειρωνίδες*, und wohl auch Pandion, der Genosse der Aithyia (c. 41, 6) und Vater der *Πανδιονὶς χελιδών* (Hes. op. 568, Sapph. fr. 88 vgl. mit c. 41, 8) sind Gestalten, die in das megarische Gebiet und seine Nachbarschaft gehören, was uns um so mehr einleuchtet, wenn wir annehmen, dass die Bewohner der mega-

1) c. 44, 3: Lelex der Sohn des Poseidon und der Libya, Danaos der Enkel. Freilich wird dadurch die chronologische Uebereinstimmung der argivischen und megarischen Liste gestört; denn der Enkel gehört der 9., der Sohn der 13. Generation nach Phoroneus an. Der Grund mag in den Beziehungen der Leleger zu Poseidon, vielleicht sogar in dem Einfluss der Amphiktyonie von Onchestos, wovon später zu reden sein wird, zu suchen sein. Vgl. über das Material G. Vogt, *de rebus Megarensium usque ad bella Persica.* Diss. Marburg 1857, S. 10 ff. 28. — Beiläufig sei auf eine Analogie aufmerksam gemacht: Karer und Leleger werden in Megara von den Joniern abgelöst wie in Kleinasien (Pherekydes bei Strab. p. 632).

rischen Dörfer Ionier gewesen sind. Dagegen ist die Stellung, die Pandion und Nisos in unsrer Königsliste einnehmen, durch die attische Pseudohistorie beeinflusst. Zu der Zeit, als Peisistratos über die Megarer siegreich war, mag das attische Dogma entstanden sein, dass Megara ursprünglich zu Attika gehört habe; damals hat sich die Ueberlieferung von den attischen Vierfürsten, den Pandioniden, gebildet, die von Sophokles im Aigeus (fr. 19) vorgetragen und von den attischen Chronisten einstimmig (Strab. p. 392) angenommen wurde. Später aber trat an ihre Stelle die vermittelnde Erzählung, dass Pandion von den Metioniden vertrieben, von seinem Schwiegervater Pylas aufgenommen und, als dieser durch Blutschuld zur Auswanderung genöthigt sich nach Messenien begeben, zum Nachfolger in der Herrschaft ernannt worden sei. Sie ist in die *κοινή* übergegangen (Apd. 3, 15, 5. Schol. Ar. Lys. 58), wie es scheint, aus der Atthis; die Namen Pylas und Bias (Oheim des P.) weisen auf das messenische Pylos hin, mit dem Athen durch die Neliden, vielleicht aber auch Megara durch Sagengemeinschaft verknüpft war[1]).

Die Megarer haben, als sie ihre spärliche Königsgeschichte ausbauten, diese vermittelnde Ueberlieferung, die ihre ursprüngliche Selbständigkeit nicht antastete, um so williger angenommen, da die Namen Pandion und Nisos bei ihnen heimisch waren; dazu war auch der Einfluss der Atthis auf die *κοινή* im alexandrinischen Zeitalter stark genug, selbst den Widerwillen der Megarer zu überwinden. Zwischen Lelex und Pylas schob man den Namen des Kleson ein, der vielleicht jünger ist als der seiner Tochter Kleso, die in Megara mit der Inosage verbunden war (c. 42, 7); der *κοινή* scheint er unbekannt zu sein.

Skiron gehört zwar nicht in die Reihe der megarischen Fürsten, darf aber hier um so weniger übergangen werden, da seine Gestalt die litterarische Fehde der

1) So mochte die Gerania an den Gerenier Nestor erinnern (vgl. Hes. fr. 34 f. Rz. — Die gewöhnliche Deutung leitete den Beinamen von dem lakonischen Gerenia am messenischen Meerbusen ab). Pedasos unter den Städten '*νέαται Πύλου ἠμαθόεντος*' (Hom. *I* 152 f.), das später mit Methone (Paus. 4, 35, 1) oder auch Korone (Strab. p. 360) identificirt wurde, legte die Gleichung mit der Lelegerstadt Pedasos in Troas (Hom. *Y* 92. 96 u. a. St.) nahe. Wir müssen uns gegenwärtig halten, dass die historisch-geographische Forschung der Griechen die homerische Dichtung in erster, die hesiodeische Stammessage in zweiter Linie zur Grundlage hat. Uebrigens kann ja auch der Name Pylas bei den Megarern heimisch gewesen sein und sein Name die Sage von der Auswanderung nach Pylos veranlasst haben. Da die drei darauf bezüglichen Stellen bei Pausanias 1, 39, 4. 6. 4, 36, 1. 6, 22, 5 in offenbarer Beziehung zu einander stehen, so ist bei einem Schriftsteller, der auf die Uebereinstimmung und Widersprüche der Ueberlieferung zu achten pflegt, nicht wahrscheinlich, dass er unbeanstandet den Namen in dreifacher Form überliefert habe; ich bin daher geneigt, die auch bei Apollodor stehende Form *Πύλας* in 4, 36, 1 und 6, 22, 5 herzustellen.

Athener und Megarer besonders beschäftigt hat. Während die Athener den Eponymen der Kalkfelsen zu einem Unhold machten, galt er den Megarern als der Stammvater grosser Heroen (Plut. Thes. 10) und Wohlthäter des Landes (Paus. 1, 44, 6); während jene (Philochoros fr. 41) von dem megarischen Skiron den salaminischen Skiros unterschieden und von einem Seher aus Dodona erzählten, der den Eleusiniern gegen Erechtheus zu Hilfe gekommen sei und das Heiligthum der Skiras in Phaleron gegründet habe (Paus. 1, 36, 4 vgl. Philochoros fr. 42), betrachteten diese (Praxion ἐν β' Μεγαρικῶν aus Harpokr. s. v. Σκίρον) ihren Skiron nicht nur als Besiedler von Salamis, sondern auch als Gründer des phalerischen Heiligthums und erzählten, dass er bei der Vertheidigung von Eleusis gegen Theseus gefallen sei (Plut. Thes. 10). Darin stimmten beide Theile überein, dass Skiron ein Zeitgenosse des Theseus gewesen sei. Während eine attische Ueberlieferung (Plut. Thes. 25) ihn, wie Theseus, zu einem Enkel des Pittheus machte — die Notiz: Αἰγέα Σκυρίου εἶναι λέγουσιν bei Apd. 3, 15, 5 wage ich nicht heranzuziehen —, verbindet ihn die megarische (Paus. 1, 39, 6) mit der Tochter des Pandion; dadurch ergab sich für den Redactor der megarischen Königsliste seine genealogische Einordnung; wie gut diese zugleich mit dem Zeitalter des troischen Kriegs stimmte, zeigt das Stemma:

Pylas	Pandion					
Skiron	Aigeus	Nisos				
Endeis	Theseus	Iphinoe	∼	Megareus	Pelops	
Telamon		Euaichme	∼	Alkathoos		Atreus
Aias						Agamemnon.

Freilich will der Synchronismus dieser Tabelle, in der Pelops und Theseus derselben Generation angehören, nicht zu der gemeingriechischen Ueberlieferung passen, nach der Theseus ein Urenkel des Pelops sein sollte — diesen Widerspruch hat Pausanias c. 41, 5 in Bezug auf des Megareus Sohn Timalkos richtig erkannt —; aber diese Uebereinstimmung zu erzielen war dem Chronologen unmöglich, da Theseus mindestens eine Generation vor den troischen Krieg gehörte, Agamemnon aber, des Pelops Enkel — die hesiodeische Genealogie, die Pleisthenes zwischen Atreus und Agamemnon einschob (fr. 121 Rz.), ist nicht volksthümlich geworden — durch seine Führerschaft im Zeitalter des troischen Kriegs fixirt war. Und hier gilt es

nur zu beweisen, dass die megarische Liste in sich und mit der argivischen übereinstimmt.

Da Skiron in der Reihe der Könige keinen Platz finden konnte, musste er sich mit dem Feldherrntitel begnügen. Auch in historischer Zeit finden wir zu Megara neben dem eponymen Beamten, der wegen seiner priesterlichen Befugnisse den Titel *βασιλεύς* fortführte, die Strategen als die höchste Behörde des Staats, an ihrer Stelle aber während der Jahre, in denen Megara zu der Amphiktyonie von Onchestos gehörte (223—192 v. Chr.), die Polemarchen, gleichwie der Archon den Basileus ersetzte (Griechische Dialectinschriften III S. 14. G. Gilbert, Gr. Staatsalterth. 2, 61 f.). Während Pausanias c. 39, 6 mit dem ihm geläufigen Ausdruck berichtet: *Σκίρωνι ἡγεμονίαν εἶναι πολέμου* — denn *ἡγεῖσθαι* ist bei ihm das gebräuchlichste Wort für das Feldherrnamt — fällt c. 44, 6 die Wendung auf: *ἡνίκα* (sc. *Σκίρων*) *Μεγαρεῦσιν ἐπολεμάρχει* (auch 1, 15, 3 correct von Kallimachos; *ὃς Ἀθηναίοις πολεμαρχεῖν ᾕρητο*). Vielleicht ist dies ebensowenig zufällig, wie wenn bei Plut. Thes. 10 neben dem Feldherrn Skeiron der Archon Diokles von Eleusis steht[1]). Allerdings noch ein unsicherer Anhalt in der Frage, in welcher Zeit etwa die megarische Königsliste entstanden sein mag. Da tritt uns nun unmittelbar nach Nisos der Onchestier Megareus entgegen, der zweite, der durch Verheirathung mit einer Königstochter zur Herrschaft gelangt sein soll. Es ist kein Zufall oder gar eine Eigenthümlichkeit unsers Periegeten, dass Pausanias eine »Vorliebe für Abstammung in der weiblichen Linie« hat (W. Gurlitt, Ueber Pausanias S. 27); sie war eine Nothwendigkeit für die Genealogen, die den Heroenmangel einer Stadt durch Fremde zu ergänzen hatten — lehrreich ist in dieser Beziehung namentlich die sikyonische Liste. Ein Megareus gehörte kraft seines Namens in die Reihe der megarischen Fürsten oder vielmehr an ihre Spitze: der Zeussohn, der sich aus der Fluth auf die Gerania rettete, ist der Eponym der Stadt und der natürliche Stammvater ihrer Herrscher. Aber das Bestreben, die

---

1) Noch ein Beispiel: Paus. 1, 31, 3 *Ἴωνος δὲ τοῦ Ξούθου — καὶ γὰρ οὗτος ᾤκησε παρὰ Ἀθηναίοις καὶ Ἀθηναίων ἐπὶ τοῦ πολέμου τοῦ πρὸς Ἐλευσινίους ἐπολεμάρχησε* . . . . . vgl. mit 7, 1, 5 *πολεμησάντων Ἀθηναίοις Ἐλευσινίων καὶ Ἀθηναίων Ἴωνα ἐπαγαγομένων ἐπὶ ἡγεμονίᾳ τοῦ πολέμου*. Dass an der ersten Stelle der Ausdruck *ἐπολεμάρχησε* nicht zufällig ist, ergiebt sich nicht nur aus Schol. Ar. av. 1527, wo *Ἴων* der *πολέμαρχος Ἀθηναίων* genannt wird, sondern vor allem aus des Aristoteles *πολιτεία Ἀθηναίων* c. 3, wo der Ursprung der *πολεμαρχία* in Athen folgendermaassen erklärt wird: *διὰ τὸ γενέσθαι τινὰς τῶν βασιλέων τὰ πολεμικὰ μαλακούς, πρῶτον δὲ τὸν Ἴωνα μετεπέμψαντο χρείας καταλαβούσης*. (Herodot 8, 44 nennt *Ἴων* den *στρατάρχης* der Athener.) Wir sehen auch hier, wie die Zustände der historischen Zeit auf die Sage übertragen werden.

Fürstenreihe um viele Generationen in die Urzeit zurückzuführen, hat den Heros, den die Sage als Vorgänger des Pelopiden Alkathoos befestigt hatte, zu einem eingewanderten Fremdling gemacht. Attische Ueberlieferung, wie es scheint, verband ihn mit dem attischen Königshause; wenigstens lesen wir bei Steph. Byz. s. v. *Μέγαρα*: *Μεγαρέως . . . . ἢ τοῦ Αἰγέως τοῦ Πανδίονος*; aber bedeutsamer wurde diejenige, welche von Pausanias (c. 39, 5) als die boiotische bezeichnet wird; sie knüpfte an die Nisos-Skyllasage und die Eroberung von Nisaia durch Minos an: *Βοιωτοὶ δὲ ἐν Ὀγχηστῷ Μεγαρέα τὸν Ποσειδῶνος οἰκοῦντα ἀφικέσθαι στρατιᾷ Βοιωτῶν φασιν Νίσῳ τὸν πρὸς Μίνω πόλεμον συνδιοίσοντα, πεσόντα δὲ αὐτὸν ἐν τῇ μάχῃ ταφῆναί τε αὐτοῦ καὶ τῇ πόλει Μέγαρα ὄνομα ἀπὸ τούτου γενέσθαι, πρότερον Νίσᾳ καλουμένῃ.* Vgl. Apd. 3, 15, 8: (*Μίνως*) *καὶ Μέγαρα εἷλε Νίσου βασιλεύοντος τοῦ Πανδίονος καὶ Μεγαρέα τὸν Ἱππομένους ἐξ Ὀγχηστοῦ Νίσῳ βοηθὸν ἐλθόντα ἀπέκτεινε.* Diese in die *κοινή* übergegangene Ueberlieferung lässt sich bis auf Hellanikos zurückführen, wenn Steph. Byz. s. v. *Νίσαια* in der That ein Bruchstück von ihm enthält (n. 47 bei Müller): *Νίσαια ἐπίνειον Μεγαρίδος καὶ αὐτὴ ἡ Μεγαρὶς ἀπὸ Νίσου τοῦ Πανδίονος Ἑλλάνικος ἐν Ἱερειῶν α'. Καὶ ἐν τῇ β'· 'καὶ Νίσαιάν τε εἷλε καὶ Νῖσον τὸν Πανδίονος καὶ Μεγαρέα τὸν Ὀγχήστιον* [1]). Die Megarer aber wollten von der Eroberung ihrer Stadt durch Minos nichts wissen (c. 39 am Schluss), ohne zu dem einfachsten Mittel zu greifen, das Schicksal Nisaias von dem der späteren Hauptstadt zu trennen, also auch nichts davon, dass der Onchestier Megareus ihr zu Hülfe gekommen und für sie gefallen sei. In der älteren Fassung der Alkathoossage galt Megareus sicher als der einheimische, lange regierende König, der nach dem Verlust seiner Söhne Tochter und Nachfolge dem Helden Alkathoos übergiebt; aber auch später haben die Megarer vorgezogen, den Namen ihrer Stadt anders abzuleiten als von diesem Onchestier. Und doch haben sie ihn als Schwiegersohn des Nisos und Schwiegervater des alten Stammhelden Alkathoos in ihre Königsliste aufgenommen, ebenso wie sie sich die attische Herkunft des Pandion und Nisos gefallen liessen, und zwar ohne dass die herrschende Ueberlieferung sie in diesem Falle gezwungen hätte, da diese nur von seinem Tode, nicht von

---

1) Ov. Met. 10, 605: Megareus Onchestius. Megareus aus Onchestos oder der Sohn des Onchestos? Der Poseidonsohn Onchestos findet sich bei Paus. 9, 26, 5, Steph. Byz. s. v. *Κῶπαι* und Plut. quaest. gr. 16, wo seine mit Nisos verheirathete Tochter Abrote erscheint. Bei Ovid wird Megareus ein Enkel des Poseidon und Vater des Hippomenes (Atalantesage) genannt, bei Apollodor der Sohn des Hippomenes, bei Pausanias Sohn des Poseidon. Wenn wir Onchestius als Bürgernamen fassen, lässt sich Ovid mit Apollodor in Uebereinstimmung bringen durch die Annahme der Linie: Poseidon, Hippomenes, Megareus, Hippomenes.

seiner Herrschaft in Megara berichtete. Sollte nicht auch dies unter dem Einfluss der Amphiktyonie von Onchestos, deren ich bereits oben gedacht habe, geschehen sein? Es wäre nicht der einzige Fall, dass in hellenistischer Zeit die Politik mit der Legende Hand in Hand ginge. Ist meine Vermuthung richtig, so ist damit die Zeit gegeben, in der die megarische Königsliste entstanden ist: etwa 200 v. Chr. Dagegen wird sich schwerlich etwas anführen lassen. Mit ihr scheint die megarische Geschichtsschreibung abgeschlossen: bei Pausanias finden wir nichts, was von ihr abweicht. Nur noch den letzten König selbstherrlicher Gewalt im Bereich der Sage finden wie bei ihm c. 43, 3 verzeichnet: Hyperion den Sohn Agamemnons. Wahrscheinlich nahm man an, dass die Herrschaft des Alkathoos, der seine Söhne überlebt haben sollte, auf die Pelopiden von Mykenai übergegangen sei, und suchte sich dadurch zu erklären, dass bei Homer der Stadt Nisaia-Megara nicht gedacht wird; denn die von den Megarern gedichteten Verse: *Αἴας δ' ἐκ Σαλαμῖνος ἄγεν νέας, ἐκ δὲ Πολίχνης ἔκ τ' Αἰγειρούσσης Νισαίης τε Τριπόδων τε* betrachtete man nur als Parodie auf die Einschaltung der Athener (Strab. p. 394). Immerhin beweist die Erzählung davon, dass man im 4. Jahrhundert, als sie aufgezeichnet wurde, Megara zu dem Herrschaftsgebiet des Aias, d. h. diesen unter die megarischen Heroen rechnete; auch dieser Umstand nöthigt die Redaction der Königsliste, in die Aias nicht aufgenommen war — wie sich indirect aus c. 42, 4 ergiebt —, in eine spätere Zeit zu setzen. Mit Hyperion schloss die megarische Geschichtsschreibung das Königthum ab und datirte von seinem gewaltsamen Tod die Wahlherrschaft: *ἄρχοντες αἱρετοί* c. 43, 3. Wir brauchen nicht erst darauf hinzuweisen, dass Megara unter dorischer Herrschaft noch lange Könige gehabt hat, deren Titel sich in der republikanischen Zeit erhielt — der Königstitel des Klytios in der Bakchiadenzeit (Zenob. 5, 8) ist kein Anachronismus —; doch erinnern wir uns, dass in der Zeit, in die wir die Abfassung der Liste verlegen, der eponyme Beamte der Stadt den Titel *ἄρχων* führte. Aisymnos, dem die Verfassungsänderung zugeschrieben wurde, ist natürlich nichts weiter als der Vertreter der Aisymneten: so hiess zu Megara der Rathsausschuss noch in achäischer Zeit (Dialectinschr. III n. 3016).

Aus vorstehenden Ausführungen ergiebt sich, dass die megarische Königsliste auf Grund der argivischen aus Namen zusammengestellt ist, die zwar zum Theil der einheimischen Sage angehören, aber unter dem Einfluss auswärtiger Ansprüche und der Gelehrsamkeit hellenistischer Zeit; ihre Entstehung scheint in jene kurze Epoche zu fallen, in der Megara der Amphiktyonie von Onchestos angehörte. Auch dürfte schon aus dem bisher Gesagten der Unbefangene die Ueberzeugung gewonnen haben,

dass bei Pausanias zwischen dem Abschnitt c. 39, 5, 6, in dem die Liste vorangestellt wird, und der Periegese selbst kein Widerspruch besteht. Doch bedarf dies noch eines kurzen Nachweises, zumal da Kalkmann in seinem Buch über Pausanias (S. 270) zu dem entgegengesetzten Schluss kommt; zugleich wird er uns Gelegenheit geben, die Arbeitsweise unsres Schriftstellers in einem Abschnitt, in dem sie durchsichtiger als in jedem andern ist, kennen zu lernen; Andeutungen hat darüber bereits der um Pausanias so verdiente Gurlitt (S. 99 f.) gemacht, doch ohne im Einzelnen die Folgerungen zu ziehen.

Wie aus den unsrer Königsliste beigegebenen Belegstellen (S. 31) zu ersehen ist, werden die Denkmäler der Stadt in der Periegese auf die in jene aufgenommenen Namen gedeutet und die daran haftenden Sagen in Uebereinstimmung mit ihr erzählt: ich nenne das *μνῆμα Καρός* auf dem Weg von Megara nach Korinth c. 44, 6, das *μνῆμα Λέλεγος* c. 44, 3, das *ἡρῷον Πανδίονος* c. 41, 6. An Kleson werden wir durch die Kleso der megarischen Inosage c. 42, 7 erinnert, Skiron wird nicht nur c. 39, 6, sondern auch c. 44, 6 und zwar hier mit dem quellenmässigen Titel als Feldherr der Megarer bezeichnet; die entschiedene Ablehnung der Minossage durch die Megarer c. 39, 6 wird c. 41, 5 wiederholt; der Onchestier Megareus ist wie in c. 39, 6 so auch in c. 41, 3 und c. 43, 2 als megarischer König verstanden. Alkathoos, der in der Königsliste selbst nicht erwähnt ist, wird in der Periegese in sie an der Stelle eingereiht, wohin er gehörte, nachdem der Onchestier an den Platz des Zeussohns getreten war. In Uebereinstimmung mit dem, was c. 39, 5 über die Einführung des Demeterdienstes durch Kar gesagt ist, steht c. 40, 6, wo das Megaron, dem die Stadt ihren Namen verdanken sollte, angeführt wird. Allerdings wird am Anfang der Periegese c. 40, 1 die Legende von dem Zeussohn Megareus erzählt, aber nur in Verbindung mit Gerania, um diesen Namen, nicht den der Stadt zu deuten, also ohne Widerspruch mit dem genealogischen Eingang. Nur eine Stelle kann dem Unaufmerksamen Zweifel erregen, in c. 42, 1 die Bemerkung: *Μεγαρέως μνῆμα, ὃς κατὰ τὴν ἐπιστρατείαν τῶν Κρητῶν ξύμμαχός σφισιν ἦλθεν ἐξ Ὀγχηστοῦ.* Wie können dieselben Megarer, die die Eroberung ihrer Stadt leugnen, dieses Denkmal so erklären? Wer aber will behaupten, dass Pausanias den Relativsatz aus seiner Quelle abgeschrieben hat? Dann würde er seiner Gewohnheit nach das *λέγουσι* sicher nicht weggelassen haben; so aber schrieb er *ἦλθεν*. Das Grab des Megareus haben die Megarer als das ihres Königs gewiss anerkannt; die dazu gefügte Bemerkung stammt aus der Feder des Periegeten, der, wie er wiederholt versichert, an die Eroberung der Stadt durch Minos glaubt und darum auch annimmt, dass Alkathoos die alte Mauer durch die

seinige ersetzt habe (c. 41, 6), was natürlich die Megarer nimmer geglaubt haben. Muss nicht jeder der den Abschnitt über Megara liest erkennen, dass sein Verfasser fortgesetzt gegen die einheimische Ueberlieferung polemisirt, wie es überhaupt seine Gewohnheit ist die Ortslegende zu verdächtigen? Gerade in diesem Punkte zeigt sich am besten die Individualität des Periegeten, der weit entfernt ist, alles was er in seinen Quellen gelesen hat gläubig aufzunehmen und gedankenlos weiter zu geben. Pausanias kommt nach Megara von Athen, voll der Atthis die ihm wie anderen kanonisch ist; gleich an der Grenze verzeichnet er das attische Dogma, dass Megara ursprünglich zu Attika gehört habe. Die Beweisführung ist ihm freilich missglückt, da die zur *κοινή* gewordene jüngere Fassung (s. S. 34), dass der megarische König Pylas dem attischen Pandion die Herrschaft abgetreten habe, nicht mehr beweisen kann, als dass Megara eine Zeit lang von attischen Fürsten regiert worden ist. (Ganz anders Strabon p. 392 f., mit dessen Ausführung nur der Schlusssatz von der Dorisirung der Stadt in c. 39, 4 übereinstimmt.) Weiter erklärt er den Namen Megara zwar zunächst aus megarischer Quelle, fügt aber mit Wohlgefallen die Ueberlieferung von dem Onchestier Megareus hinzu, der der Stadt in ihrer Kriegsnoth zu Hülfe gekommen sei (c, 39, 5 — er bezeichnet sie in seiner Weise als boiotisch, wird sie aber wohl der megarischen Quelle, die ihr widersprach, entlehnt haben); auch später (c. 41, 5, 6) findet er noch einmal Gelegenheit darauf zurückzukommen und zu beweisen, dass Megara in der That von Minos erobert und von Alkathoos wieder hergestellt sei; darum glaubt er auch an den Tod des Megareus bei dieser Gelegenheit (c. 42, 1) und lässt von der Sage über Alkathoos zwar diesen selbst, nicht aber die Nebenumstände, die sich auf Megareus und seine Söhne beziehen, gelten: man beachte die wiederholten *φασί* und *λέγουσι* (c. 41, 3. 42, 4. 43, 2), die Polemik gegen die Sage, dass Timalkos, des Megareus Sohn, gegen Theseus gefallen sei, und die Worte in c. 41, 4: *ταῦτα μὲν οὖν γενέσθαι λέγουσιν. ἐγὼ δὲ γράφειν μὲν ἐθέλω Μεγαρεῦσιν ὁμολογοῦντα, οὐκ ἔχω δὲ ὅπως συμφέρωμαι* (etwa für *εὕρωμαι*) *πάντα σφίσιν, ἀλλ᾽ ἀποθανεῖν μὲν λέοντα ἐν τῷ Κιθαιρῶνι ὑπὸ Ἀλκάθου πείθομαι* . . . . § 6 *φαίνεται δὲ τελευτήσαντος Νίσου καὶ τῶν πραγμάτων Μεγαρεῦσιν ἐφθαρμένων, ὑπὸ τοῦτον Ἀλκάθους ἀφικόμενος τὸν καιρὸν ἐξ Ἤλιδος.* Megareus wird also von ihm nach der in die *κοινή* übergegangenen Ueberlieferung (s. S. 37), dass er im Kriege gegen Minos gefallen sei, aus der megarischen Königsliste gestrichen. Noch einmal werden die attischen Rechte auf Megara dadurch begründet, dass Periboia, die Tochter des Alkathoos, den Jungfrauen zugezählt wird, die mit Theseus nach Kreta geschickt wurden (c. 42, 2 vergleiche c. 17, 3 nach attischem Bericht); ja aus dem Beinamen der Athene

Aiantis[1]) wird von dem Periegeten selbständig geschlossen, dass Aias, natürlich als attischer Heros im Sinne der attischen Interpolation bei Strab. p. 394, des Alkathoos Nachfolger in der Regierung gewesen sei (c. 42, 4): es wird also von ihm ein neuer König in die megarische Liste eingesetzt und damit auch dem attischen Anspruch genügt, dass die Megarer im troischen Kriege den Athenern Gefolgschaft geleistet hätten. Auch in der Frage des salaminischen Streits scheint Pausanias auf die Seite der Athener zu treten, wenn er auch die Megarer zu Worte kommen lässt (c. 40, 5 vgl. c. 35, 2 — die Uebereinstimmung des Wortlauts in dem attischen Zugeständniss mit Aristeides I p. 474, 10 Iebb kann höchstens beweisen, dass die beiden gleichzeitigen Schriftsteller eine damals besonders gelesene Atthis benutzten —). Unter Widerspruch, Ausdruck von Zweifel, nirgends mit ausdrücklicher Zustimmung werden die megarischen Sagen vom Tod der Hippolyte (c. 41, 7), von Tereus (c. 41, 8), von Ino (c. 42, 7), Iphigeneia (c. 43, 1) und Adrastos (c. 43, 1) vorgetragen, und während für die Ueberlieferung vom Wegbau des Skiron (c. 44, 6) die Megarer verantwortlich gemacht werden, wird die Sage von der Bestrafung des Unholds durch Theseus als Thatsache berichtet: *περιῆλθεν ἡ δίκη Σκίρωνα ἀφεθέντα ἐς θάλασσαν τὴν αὐτὴν ὑπὸ Θησέως* (c. 44, 12 vgl. zu dem Ausdruck c. 9, 3).

Wer nun Pausanias durchaus zu einem Abschreiber machen wollte, müsste aus dem Gesagten schliessen, dass er eine attisch gefärbte Periegese von Megara benutzt habe; wir aber gewinnen daraus die Erkenntniss, dass er seine Quellen nicht unverständig, unbekümmert um Widersprüche ausgeschrieben, sondern nach seinem Urtheil, mag dieses richtig sein oder nicht, geprüft hat — freilich ein Resultat, das dem von Kalkmann S. 269 gezeichneten Bild entgegengesetzt ist. Mithin haben wir den Abschnitt über Megara in zwei Elemente zu zerlegen: den Stoff, den die Stadt in ihren Denkmälern und ihrer Ueberlieferung dem Periegeten bot, und die kritischen

1) Der Vermuthung Mayers a. a. O., S. 485, dass in diesem Beinamen der Lokrer Aias stecken könne, bin ich geneigt beizutreten: er scheint mir vornehmlich der Träger der Lelegersage zu sein. Die hesiodeische Genealogie (Fr. 142 Rz.) verweist ihn nach Troas. [Die aristarchische Erklärung der Entstehung der Form *Ἰλεύς*, die A. Ludwich in den Jahrb. f. klass. Philol. 1889, S. 252 ff. zu der seinigen macht, genügt nicht; mindestens ist so viel sicher, dass man schon frühzeitig aus dieser von Hesiod, Stesichoros (Fr. 84) und Pindar in Ol. 9, 112 gebrauchten Form auf Beziehungen des Aias zu Troas geschlossen hat.] Bekannt ist das Sühnopfer, das die Lokrer jährlich der troischen Pallas sandten (s. Fleischer in Roschers Lexikon I S. 136 ff.). Die Feindschaft der Athene beweist nichts dagegen; man lese im Proklosexc. der Iliupersis: *ὁ δὲ* (s. c. *Αἴας*) *ἐπὶ τὸν τῆς Ἀθηνᾶς βωμὸν καταφεύγει.* Bei unsrer Erklärung des Beinamens wird es begreiflich, dass die Megarer über diese Aiantis nichts zu sagen wussten (c. 42, 4); hätten sie irgend eine Beziehung zu dem Telamonier herausfinden können, würden sie das nicht dem Periegeten Pausanias überlassen haben.

oder ergänzenden Bemerkungen, die er darüber macht. So stammt z. B. die Erzählung von der Heldenthat des Alkathoos (c. 41, 3) aus megarischer Quelle, die darauf folgende Polemik (§ 4—6) zum Theil aus des Periegeten eignem Kopf, zum Theil aus Büchern (dies gegen Gurlitts Auffassung S. 100). Von dieser Grundlage hat man auszugehen, wenn man seinen Quellen nachspüren will. Was nun die megarische Quelle betrifft, so haben wir keinen Grund daran zu zweifeln, dass Pausanias den Ort selbst besucht, sich an die Denkmäler hat führen lassen und eigne Aufzeichnungen verwerthet hat. Gerade in unserem Abschnitt finden wir die ausdrückliche Bemerkung: ἐντεῦθεν ὁ τῶν ἐπιχωρίων ἡμῖν ἐξηγητὴς ἡγεῖτο ἐς χωρίον Ῥοῦν, ὡς ἔφασκεν, ὀνομαζόμενον (c. 41, 2). Aus dem Munde des Führers mag u. a. stammen, was c. 40, 4 über das nicht vollendete Zeusbild im Olympieion erzählt wird; denn die hinter dem Tempel liegenden Holzstücke werden wohl sehr jungen Alters gewesen sein. Ferner daraus, dass der tönende Stein am Herde der Prodomeis (c. 42, 2) auch von römischen Dichtern erwähnt wird, ist kein Grund zu schliessen, dass er nicht auch dem Pausanias bei seiner Wanderung durch die Stadt gezeigt worden sein kann. Anders dagegen ist, wie ich glaube, c. 42, 4 der Ausdruck Μεγαρέων παρεῖται τοῖς ἐξηγηταῖς aufzufassen; hier scheint er an eine schriftliche Quelle zu denken oder vielmehr an die einzige schriftliche Lokalquelle, die Pausanias benutzt hat; denn alles, was er aus megarischer Quelle berichtet, stimmt, wie oben gezeigt, mit sich und den Denkmälern aufs genaueste überein. An Dieuchidas ist nicht zu denken; wenn einzelne Notizen, wie die über Megaros (c. 40, 1) oder über das Grabmal des Adrastos (c. 43, 1 vgl. mit Schol. Pind. Nem. 9, 30) bis auf den Vater der megarischen Geschichtsschreibung zurückgeführt werden können, so ist das nicht auffällig, das Gegentheil wäre es mehr. Auch Hereas, der noch dem 4. Jahrhundert angehören mag, ist nicht nur durch sein Zeitalter ausgeschlossen: nach ihm (fr. 3 aus Plut. Sol. 32) soll des Skeiron Sohn Alykos, nicht Timalkos, Sohn des Megareus (Paus. 1, 41, 3), an dem Zuge der Dioskuren gegen Aphidna theilgenommen haben; Megareus ist ja, wie wir gesehen, erst um 200 in die megarische Königsliste eingereiht worden, eher lassen sich die Namen Alykos und Timalkos identificiren. Auch andere Namen helfen wenig; so viel scheint mir gesichert, dass die Quelle des Pausanias nach 200 v. Chr. verfasst ist; doch bin ich geneigt, sie näher an sein Zeitalter heranzurücken, weil sonst Widersprüche zwischen ihr und den Denkmälern wahrscheinlicher wären[1]. In römischer Zeit wird durch das Bedürfniss der

1) Ein lehrreiches Zeugniss, wie auch in später Zeit die lokale Legende geschäftig war, scheint mir die Ueberlieferung von dem megarischen Artemistempel c. 43, 1 zu bieten: καὶ Ἀρτέμιδος ἱερὸν

Reisenden und den Lokalstolz der griechischen Städte eine Literatur gefördert worden sein, die aus älteren Quellen sammelte, was zur Erläuterung der erhaltenen Denkmäler dienen konnte, Sammelschriften, wie sie bei Plut. Thes. 10 durch den Ausdruck *οἱ Μεγαρόθεν συγγραφεῖς* bezeichnet werden. (Die literarische Fehde zwischen Athen und Megara ruhte auch im Zeitalter Hadrians noch nicht.) Aus dieser Quelle schöpften natürlich auch die Fremdenführer ihre Weisheit, so dass Pausanias nicht auseinander zu halten brauchte, was er gesehen, gehört oder gelesen hatte. Bei Plutarch, *quaest. conv.* 5, 3, 1, tritt ein Perieget, Praxiteles, wie es scheint ein Megarer, auf mit der Sage, dass die Leiche des Melikertes vom Meere ausgeworfen und an einer Fichte hängen geblieben sei; »die Megarer sind die einzigen Hellenen«, sagt Pausanias c. 42, 7, »die behaupten, dass die Leiche der Ino an ihre Küste getrieben worden sei«. Plutarch spricht auch sonst noch von Periegeten seiner Zeit; Praxiteles könnte als Beispiel dafür dienen, dass Fremdenführer in Person oder Bücherform auch damals noch selbst in Megara vorhanden waren.

Zu dem, was er aus megarischer Quelle erfahren hatte, fügte Pausanias seine zum grössten Theil kritischen Bemerkungen. Woher entnahm er diese? Eine gegewisse Klasse von Quellenforschern ist ohne Weiteres zu der Annahme bereit, dass er nichts seinem Kopfe, alles seiner kleinen Bibliothek verdanke, und dürfte es in diesem Falle um so mehr sein, da sich eine ähnliche Polemik auch bei anderen Schriftstellern findet und leicht auf die Atthis zurückgeführt werden kann. So haben wir bereits den letzten Satz in c. 39, 4 mit einer ähnlichen Stelle bei Strab. p. 393, das Zugeständniss der Athener von der zeitweiligen Abtretung der Insel Salamis in

ὁ Ἀγαμέμνων ἐποίησεν, ἡνίκα ἦλθε Κάλχαντα οἰκοῦντα ἐν Μεγάροις ἐς Ἴλιον ἕπεσθαι πείσων. Sie geht auf Theognis v. 11 f. zurück: *Ἄρτεμι θηροφόνη, θύγατερ Διός, ἣν Ἀγαμέμνων εἴσαθ᾽ ὅτ᾽ ἐς Τροίην ἔπλεε νηυσὶ θοαῖς.* Die Megarer verstanden unter der von ihrem Dichter angerufenen Artemis die heimische, während in der That nur die von Amarynthos in Euboia, wo der Dichter eine Zeit lang lebte, gemeint sein kann, vgl. Kallimachos bei Schol. Ar. av. 873. Wahrscheinlich lag den Megarern Theognis bereits in ähnlicher Redaction wie der gegenwärtigen vor; um aber die Anwesenheit des Agamemnon in ihrer Stadt zu begründen, liessen sie ihn den Kalchas herbeiholen. Wie dieser nach Megara gekommen ist, hat E. Maass im Hermes 23, 619 gezeigt. Wenn freilich Maass bemerkt: »Bei Paus. 1, 43, 9 behaupten die Megarer, bei ihnen sei Iphigeneia geopfert«, so steht dies im Widerspruch mit der Erzählung, Agamemnon sei nach Megara nur gekommen, um Kalchas zu holen. In Wahrheit sagt Pausanias a. a. O.: *Λέγουσι δὲ εἶναι καὶ Ἰφιγενείας ἡρῷον· ἀποθανεῖν γὰρ καὶ ταύτην ἐν Μεγάροις.* Sie werden erzählt haben, wie die Bewohner von Brauron (Paus. 1, 33, 1) und Sparta (Paus. 3, 16, 7) und Argos (indirect aus dem attischen Bericht bei Paus. 1, 33, 1 zu erschliessen), dass Iphigeneia mit dem Bilde der taurischen Göttin nach Megara gekommen und als ihre Priesterin hier gestorben sei. Vgl. mein Programm: Die Ueberlieferung der griechischen Heldensage bei Stesichoros, Meissen 1886.

c. 40, 5 mit dem gleichen Wortlaut bei Aristeides verglichen; wir könnten noch hinzufügen, dass der megarische Bericht über das Schicksal des Timalkos von Pausanias in c. 41, 4 mit ähnlicher, wenn auch ausführlicherer Begründung zurückgewiesen wird, wie eine Notiz des Hereas von Plutarch Sol. c. 32. An Polemon als Gewährsmann im letzten Beispiel zu denken — etwa um der Parallelstelle im Schol. Hom. *Γ* 242 (Alkman fr. 13) willen — haben wir keinen Grund mehr; eher könnte die Widerlegung der Atthis entstammen, die Pausanias für die Beschreibung von Athen benutzt hat. Aber dem wohlunterrichteten Mann standen gewiss auch andre Bücher zu Gebote, um etwa die Citate aus Alkman oder den hesiodeischen Katalogen finden und benutzen zu können, ganz abgesehen von den allgemeinen Kenntnissen, die er dem eignen Wissen verdankte, oder gar den selbständigen Vermuthungen, wie der Erklärung des Beinamens Aiantis (c. 42, 4) u. a. m. Die *κοινή* der griechischen Sage war ihm wohl in vielen Fällen geläufig, so dass er nicht bei jedem Namen genöthigt war, das »mythologische Handbuch« aufzurollen, dessen Benutzung mir gerade bei Pausanias immer zweifelhafter geworden ist. U. Höfer, der in seinem »Konon« S. 38 ff. u. a. die Sage über die Entstehung des Ortes Tripodiskoi in c. 43, 7 mit der 19. Erzählung des Konon verglichen hat, ist dabei zu dem Schluss gelangt, dass beide Erzähler aus gemeinsamer Quelle, nämlich dem »mythologischen Compendium« geschöpft haben. Ich will hier nicht einmal betonen, wie gross die Abweichungen beider Erzählungen von einander sind, sondern nur auf folgende Punkte aufmerksam machen, die die Frage für Pausanias entscheiden sollten: die Legende knüpft sich an den Namen eines megarischen Ortes; was also ist wahrscheinlicher, als dass sie im megarischen Gebiet entstanden, aus megarischer Quelle in die allgemeine Literatur übergegangen, von Pausanias in seiner megarischen Periegese aus megarischer Quelle entlehnt worden ist? Die Geschichte der Psamathe und des Koroibos stand auf dem Grabe des letzteren in elegischen Versen verfasst; wenn der Perieget sie nicht gar aus dieser Inschrift entnommen hat, so verbietet uns doch diese Angabe an etwas anderes als periegetische Literatur zu denken, zumal da auch der Ort, wo das Grab des Koroibos gezeigt wurde, genau angegeben wird: der Marktplatz; eine indirecte Bestätigung dafür finde ich in den allerdings unklaren Worten bei Strab. p. 394: *Τριποδίσκιον, καθ' ὃ ἡ νῦν ἀγορὰ τῶν Μεγάρων κεῖται.* Wo solche Möglichkeiten vorliegen, sollen wir da noch das mythologische Handbuch bemühen? Man mag sich doch wieder gewöhnen, bei Quellenforschungen im Pausanias zuerst an die Ortskunde zu denken und im Uebrigen seiner Zuverlässigkeit und Einsicht ein wenig mehr Vertrauen zu schenken.

Die linke Hand der Aphrodite von Melos

von

E. Kroker.

Mit 1 Textfigur.

Die mit der melischen Aphrodite zusammen gefundene linke Hand mit dem Apfel[1]) zeigt in der Haltung der Finger eine Eigenthümlichkeit, die lange Zeit überhaupt nicht beachtet und bisher noch nicht in genügender Weise erklärt worden ist.

Die nicht eben kleine Frucht wird nicht von allen Fingern gleichmässig umschlossen und gegen die innere Handfläche gedrückt, wie es bei einem derben Zufassen natürlich wäre; sie wird auch nicht von den Spitzen der drei oder vier vorderen Finger gehalten, wie es einem zierlicheren Fassen entspräche: sondern die haltenden Finger sind der Daumen, der Goldfinger und der kleine Finger; der Apfel wird von ihnen fest in die Höhlung der Hand gedrückt; der Mittelfinger und der Zeigefinger dagegen, deren vordere Glieder abgebrochen sind, waren, wie noch deutlich zu erkennen ist, mehr oder weniger gerade ausgestreckt, ohne die Frucht weiter zu berühren. Daher sind eben auch diese beiden Finger abgebrochen.

Bei einer solchen Haltung der Finger darf man weder an ein »abwehrendes« Ausstrecken des Mittelfingers noch an ein »kokettes« Fassen des Apfels »mit losgelöstem Mittelfinger« denken[2]). Wer in aller Welt fasst einen Apfel, den er jemand geben oder zeigen will, mit Daumen, Goldfinger und kleinem Finger und streckt dabei die beiden anderen Finger mehr oder weniger gerade aus? Oder wer wird mit einer Hand, in der er schon etwas hält, noch zu drohen oder abzuwehren

1) Abgebildet nach einem Gipsabguss in der Archäologischen Zeitung von 1874, Tafel 16; nach dem Original z. B. bei Goeler von Ravensburg »Die Venus von Milo«, Tafel 3.

2) V. Valentin »Kunst, Künstler und Kunstwerke«, Seite 242 und 324.

versuchen? Man nehme nur selbst einmal einen Apfel in die Hand, und man wird empfinden, wie unnatürlich eine solche Haltung der Finger ist. Richtiger ist die Bemerkung, dass sich bei einer gesenkten Hand, die einen runden Gegenstand leicht gefasst hält, der Zeigefinger und der Mittelfinger am Fassen nicht betheiligen[1]); der gefasste Gegenstand ruht dann locker zwischen den Spitzen des Daumens, des Goldfingers und des kleinen Fingers. Für die Deutung unseres Bruchstücks hilft aber auch diese Bemerkung nicht weiter, denn der Apfel wird von dieser linken Hand keineswegs locker gefasst, er wird vielmehr von den drei haltenden Fingern voll in die Handfläche gedrückt. Die Hand kann also nicht gesenkt gewesen sein. Es giebt wohl überhaupt nur eine einzige Erklärung für die Fingerhaltung, die wir an unserem Bruchstück sehen: wenn man nämlich mit einer Hand, die einen runden, mittelgrossen Gegenstand fest gefasst und in die Handfläche gedrückt hält, noch etwas anderes fassen, berühren oder bewegen will, dann ist es naturgemäss, dass sich der Zeigefinger und der Mittelfinger, die bei einem derartigen Fassen am wenigsten betheiligt sind, von dem gefassten Gegenstand ablösen und nach vorn strecken. Mit einer Kugel, einem Garnknäuel oder auch einer Frucht kann jeder den Versuch an sich selbst anstellen. Man wird auf diese Weise leicht ein Messer oder eine Schere an sich ziehen, einen Gegenstand von sich schieben oder einen anderen Gegenstand, wie einen Spiegel, auf einer Unterlage in die gewünschte Richtung bringen[2]).

Dies ist genau die Fingerhaltung, die wir an dem Bruchstück der linken Hand mit dem Apfel beobachten können. Die Statue, zu der diese Hand gehörte, hielt also nicht nur den Apfel in der Linken, sondern berührte mit den beiden vorgestreckten mittleren Fingern dieser linken Hand noch einen anderen Gegenstand. Wo ist nun aber diese Statue? Kann es die melische Aphrodite sein, mit der zusammen die Marmorhand gefunden worden ist? Der Fundbericht ebenso[3]) wie die Behauptung, der Marmor der Hand sei derselbe wie der der Statue[4]), und die

1) Kekulé in der Archäologischen Zeitung von 1874, Seite 136 f. In ähnlicher Weise denkt sich Heydemann »Pariser Antiken« (XII. Hallisches Winckelmannsprogramm), Seite 6 die linke Hand auf einem Gegenstand aufliegend und herabhängend.

2) In einer Besprechung von Heydemann's »Pariser Antiken« in der Berliner Philologischen Wochenschrift von 1889, Nr. 10 habe ich bereits meine Bemerkung kurz ausgesprochen, doch scheint der Vorschlag, die Aphrodite von Melos in dieser Weise zu ergänzen, bisher unbeachtet geblieben zu sein.

3) Vgl. z. B. bei Loewy »Inschriften griechischer Künstler«, Seite 213 f.

4) Vgl. Overbeck, »Geschichte der griechischen Plastik«, II³ Seite 334, und Heydemann a. a. O., Seite 6 und Anmerkung 11.

Thatsache, dass die Hand in der Grösse zu der Statue passt, sprechen für die Zugehörigkeit des Bruchstückes zur Aphrodite von Melos, und eine Ergänzung der Statue mit dieser linken Hand ist in allen wesentlichen Punkten klar: der Gegenstand, auf dem die Göttin die beiden vorgestreckten Finger der linken Hand ruhen liess, kann schwerlich etwas anderes gewesen sein, als ein Schild, den sie auf den linken Oberschenkel oder auf einen niedrigen Pfeiler (oder eine Herme) zu ihrer Linken aufsetzte, ein Schild, in dem sie Kopf und Büste spiegelte und auf dessen schmalen obern Rand sie den Mittelfinger und den Zeigefinger der linken Hand legte, um die spiegelnde Fläche in die rechte Lage zu rücken, während der vom Daumen und von den beiden letzten Fingern gefasste Apfel dicht an die Fläche des Schildes zu liegen kam. Dabei können von der Hand nur die Handwurzel, die Fingerspitzen und der fest in die Handfläche gedrückte, ursprünglich gewiss vergoldete oder bemalte Apfel für den Beschauer sichtbar gewesen sein.

Das einzige, was man bisher dagegen geltend gemacht hat, dass diese linke Hand zur melischen Aphrodite gehöre, ist die geringe, oberflächliche Arbeit des Bruchstückes; Kekulé vergleicht es sogar mit einem »mit Sand gefüllten Handschuh«[1]), und er hat nicht ganz unrecht, wenn man das Bruckstück eben nur in seiner Verstümmelung und in seiner Vereinzelung betrachtet[2]). Das Urtheil Heydemann's, der nur von einer »ein wenig lebloseren Arbeit« spricht, ist entschieden zu mild. Die Arbeit ist wirklich gering, geradezu roh, sie zeigt etwas unbestimmtes und flaues und giebt — wenigstens im Handrücken — gewissermassen nur die allgemeinen Formen einer Hand ohne jede feinere Andeutung der Muskeln und Sehnen und der zarten Haut. Sonst aber zeugt, wie schon erwähnt, alles dafür, dass das Bruchstück wirklich zur Statue gehört habe: vor allem der Fundbericht, ferner die Grössenverhältnisse, endlich auch die Gleichartigkeit des Marmors; das letztere wäre zudem nicht einmal nöthig, da der linke Arm bekanntlich aus einem besonderen Stück Marmor gearbeitet und angesetzt war und das Korn des Marmors nach einer Behauptung von Des Cloiseaux auch an der oberen und der unteren Hälfte der Statue, die aus verschiedenen Stücken gearbeitet sind, verschieden ist[3]). Am schwer-

1) In der Deutschen Literaturzeitung von 1880, Spalte 19.

2) Als Analogon möchte ich auf das Urtheil Brunn's (Hermes des Praxiteles, Seite 197) über das Dionysosköpfchen verweisen: »Wäre das Köpfchen (des Dionysoskindes) nicht innerhalb der Altis gefunden worden, ... so würde schwerlich jemand gewagt haben, bloss nach dem künstlerischen Charakter Kopf und Gruppe mit einander in Verbindung zu bringen, um so viel erscheint er geringer, als diese«.

3) Vgl. Overbeck a. a. O., Seite 332 und Anmerkung 141.

sten aber scheint mir ins Gewicht zu fallen, dass die hier vorgeschlagene Ergänzung der melischen Aphrodite die eigenthümliche Fingerhaltung der mit der Statue zusammen gefundenen linken Hand wirklich erklärt und den Schild mit der den Apfel fassenden Hand in verständlicher Weise vereinigt. Die Einwände, die man bisher gegen die Zugehörigkeit der linken Hand erhoben hat, sind ja hauptsächlich der Verlegenheit entsprungen, mit diesem Bruchstück etwas anzufangen. Denn das muss allerdings zugegeben werden, dass eine Ergänzung, die der Göttin wirklich den Apfel und nur diesen in die erhobene Linke giebt, nicht zum Ziele geführt hat. Ganz abgesehen von dem wenig erfreulichen Eindruck, den die Statue in dieser Ergänzung macht, so kann die energische Bewegung der Gestalt nur aus einer Handlung hervorgegangen sein, die eine gewisse Anspannung der Kraft erheischt, und eine solche ergiebt sich weder aus dem blossen Erheben des Apfels noch aus dem ruhigen Auflegen der Hand auf einen feststehenden Gegenstand, wie es Heydemann wollte. Und bei beiden Ergänzungen bleibt die eigenthümliche Fingerhaltung der linken Hand unberücksichtigt. Sollen wir nun trotzdem, dass wir jetzt für diese Haltung der Finger eine Erklärung gefunden zu haben glauben und für die Bewegung der Statue einem früheren Ergänzungsvorschlag folgen können, an der flauen Arbeit des Bruchstückes so starken Anstoss nehmen, dass wir es trotz allem, was für die Zugehörigkeit spricht, als nicht zugehörig betrachten sollen? Wiegt diese Nachlässigkeit in der Arbeit wirklich so schwer? Die Statue zeigt doch auch, wie von allen zugegeben wird, an der linken Seite des Gewandes Rohheiten und Nachlässigkeiten in der Arbeit, die nur dadurch entschuldigt werden können, dass diese Seite — sei es in Folge der Aufstellung der Statue oder wegen eines Gegenstandes, der zur Linken der Göttin stand — wahrscheinlich nie recht sichtbar gewesen ist. Man vergleiche ferner auch die Rückseite des Gewandes der melischen Aphrodite: wie sorgfältig ist das Gewand an der rechten Seite gearbeitet, wie flau und oberflächlich auf der Rückseite! Wäre die untere Hälfte der Statue zersplittert, man würde diese roh behandelte Rückseite kaum demselben Künstler zuschreiben mögen, der das Gewand an den Hüften und an der rechten Seite so vortrefflich zu behandeln gewusst hat. Wir müssen eben einfach anerkennen, dass der Künstler sich die Arbeit da, wo sie nicht gesehen werden konnte, leicht gemacht hat. Lässt sich nun nicht die rohe Arbeit der Hand eben dadurch entschuldigen, dass sie zum grössten Theile dem Auge des Beschauers entzogen war? Ihr Handrücken war gewiss niemals sichtbar, und die Finger, soweit sie jetzt noch erhalten sind, waren es auch nicht, da sie gegen die Fläche des Schildes zu liegen kamen.

Man könnte aus diesen Schwierigkeiten zwar leicht einen Ausweg finden in der Behauptung, die erhaltene linke Hand gehöre einer antiken Restauration der melischen Aphrodite an[1]) und die geringe Arbeit des Bruchstückes sei eben dem Restaurator zuzuschreiben. Aber gerade diesen Ausweg möchte ich des Principes wegen nicht beschreiten. Man zweifelt im Allgemeinen nicht daran, dass die ebenfalls mit der melischen Aphrodite zusammen gefundenen Bruchstücke eines linken und eines rechten Armes zur Statue gehört haben, obgleich das linke Armstück in seiner Vereinzelung und Verstümmelung recht flau aussieht; auch die Zugehörigkeit der bald nach der Auffindung wieder verloren gegangenen rechten Hand hat noch niemand bestritten. Diesen drei Bruchstücken wird aber das vierte, das der linken Hand mit dem Apfel, folgen müssen, vor allem deshalb, weil diese vier Bruchstücke nicht im freien Felde da und dort verzettelt aufgefunden worden sind, sie lagen vielmehr mit den beiden Hälften der Statue zusammen in einer Grotte, wo alle diese Bruchstücke irgend einmal absichtlich verborgen worden sein müssen. Sollen wir nun annehmen, man habe zu den beiden Hälften der Statue und zu den drei Bruchstücken, die dazu gehörten, die linke Hand irgend einer andern, bis auf diese linke Hand spurlos verschwundenen Statue hinzugelegt? Diese Annahme wäre gewiss sehr unwahrscheinlich. Wir werden vielmehr zu der Folgerung gezwungen, dass auch diese linke Hand mit dem Apfel zu der Statue gehörte, und wenn die Arbeit dieses Bruchstückes flau ist, so wird zunächst zu berücksichtigen sein, dass auch an der Statue selbst manches flauer und geringer gearbeitet ist, und man wird für diese auffällige Thatsache in der Statue selbst eine Erklärung suchen müssen. Erst wenn diese nicht zu finden ist, dann darf man an die Möglichkeit denken, dass die Statue schon im Alterthum einmal von einem Unfall betroffen und von einem Handwerker in stümperhafter Weise wieder hergestellt worden sei. Es müsste freilich ein rechter Stümper gewesen sein! — Durch die Annahme einer antiken Restauration würde übrigens meine Ergänzung der melischen Aphrodite nicht weiter beeinflusst werden. Wäre die Statue wirklich einmal schon im Alterthum beschädigt worden, so hätte natürlich den Besitzern daran liegen müssen, die Restauration völlig im Sinne des ihnen wohl bekannten ursprünglichen Motivs vornehmen zu lassen. Wir würden also auch für die originale Hand jene eigenthümliche Fingerhaltung und den Apfel voraussetzen müssen. Die Annahme einer antiken Restauration könnte vielleicht sogar eine gewisse Stütze darin finden, dass der ganze linke Arm aus einem besonderen Stück

1) Vgl. V. Valentin a. a. O., Seite 240.

Marmor gearbeitet und angesetzt gewesen ist und dass auch das erhaltene Bruchstück des linken Armes in seiner Vereinzelung eine etwas flaue Arbeit zu zeigen scheint. Da aber auch der Oberkörper und der Unterkörper der melischen Aphrodite aus zwei verschiedenen Blöcken gearbeitet sind, so darf man aus der Anstückung des linken Armes wohl keine weitere Folgerung ziehen; und da auch an sicher ursprünglichen Theilen der Statue eine flauere Arbeit sichtbar ist, so wird man auch für die flaue Arbeit der linken Hand eine Entschuldigung suchen müssen. Eine solche glaube ich bei meiner Ergänzung der melischen Aphrodite darin gefunden zu haben, dass die Hand in Folge ihrer Haltung und wegen des Schildes zum grössten Theile nicht sichtbar gewesen sein kann, und ich möchte hier noch hinzufügen, dass die untere Seite der Hand, also gerade der Theil, der bei unserer Ergänzung für den Beschauer allein sichtbar gewesen sein kann, entschieden sorgfältiger und genauer gearbeitet ist. Während auf dem Handrücken überhaupt keine Einzelheiten angegeben sind[1]), sehen wir an der unteren Seite dieser Hand, so weit sie nicht vom Apfel verdeckt wird, die Hautfalte am Ansatz des kleinen Fingers und die grössere Falte, die den Handteller durchschneidet. Diese Kleinigkeit, die bisher ebenfalls nicht genügend betont worden ist, scheint mir nicht ganz ohne Gewicht zu sein, und ich meine eine gewisse Berechtigung zu haben zu der Behauptung, dass die theilweis flaue Arbeit der linken Hand mit dem Apfel nicht schwer genug wiege, das Bruchstück deshalb der melischen Aphrodite abzusprechen.

Trifft meine Ergänzung, die in wesentlichen Punkten den Vorschlägen Overbeck's[2]) folgt, das Rechte, so dürfte sie vielleicht auch die Unsicherheit über die Bewegung der rechten Hand beseitigen und für die Zugehörigkeit des Trägerblocks mit der Inschrift und dem Einsatzloch eine neue Stütze beibringen. Denn da die beiden Mittelfinger der linken Hand zwar im Stande sind, einen auf irgend eine Unterlage gestützten Schild zu richten, aber nicht, ihn zu halten oder vor dem Ausgleiten auf dieser Unterlage zu bewahren, so müssen wir wohl auch die rechte Hand der Göttin nach dem Schildrand hinüberfassen lassen. Dieser Annahme widersprechen auch nicht die Worte, die Dumont d'Urville unmittelbar nach der Auffindung der Statue schrieb: »*elle représentait une femme nue dont la main gauche relevée tenait une pomme et la droite soutenait une ceinture habilement drapée et tombant négligeamment des reins jusqu'aux pieds*«[3]). Der Widerspruch, der in diesen Worten liegt,

---

1) Ein Stümper hätte doch wenigstens die Knöchel anzugeben versucht!

2) »Geschichte der griechischen Plastik«, Seite 336 ff.

3) Z. B. bei Loewy a. a. O., Seite 213.

ist nur ein scheinbarer, ja man darf es fast als sicher hinstellen, dass die rechte Hand mit dem Gewande nichts zu thun hatte. Die Aussage Dumont's über diese rechte Hand kann für uns nicht die gleiche Geltung haben, wie das, was er über die linke sagt: in dieser war und ist noch jetzt der Apfel sichtbar, in jener konnte ein Stück des von den Fingern angeblich gefassten Gewandes nicht zurückgeblieben sein, weil Ober- und Unterkörper der Statue aus zwei verschiedenen Blöcken gearbeitet sind. Zudem waren beide Hände nach Dumont's eigener Aussage schon bei der Auffindung abgebrochen und verstümmelt[1]), das heisst wie an der linken Hand die beiden durch den Apfel nicht geschützten Finger abgestossen sind, so waren an der rechten Hand wahrscheinlich alle Finger verloren. Dumont konnte also auch aus der Fingerhaltung dieser Hand nichts weiter schliessen, als dass sie irgend etwas gefasst hielt. Nach seiner Meinung hätte sie das Gewand gehalten. Aber gerade der Umstand, dass der nackte Oberkörper mit dem rechten Arm und der rechten Hand aus einem Block, der bekleidete Unterkörper aus einem andern Block Marmor gearbeitet sind, lässt ein Fassen des Gewandes durch die rechte Hand fast unmöglich erscheinen. Sollten die Finger dieser Hand wirklich in die Gewandfalten hineingreifen — ein blosses Hinfassen darf wohl nicht angenommen werden[2]) —, so mussten fast nothwendiger Weise die zarten Finger bei der Zusammenfügung der beiden Hälften der Statue absplittern. Diese Gefahr bestand nicht, wenn nach der Vollendung der Statue nur der Rand eines dünnen Bronceschildes zwischen die fassenden Finger der rechten und die haltenden Finger der linken Hand einzuschieben war.

Aber auch mit beiden Händen kann ein Schild wohl nicht in dieser Weise frei und ohne jede Unterstützung gehalten werden, wie es die Aphrodite von Melos thun würde, wenn sie nicht entweder den Schild auf ihren linken Oberschenkel aufsetzte oder neben sich zur Linken einen Gegenstand hatte, auf dem sie den immerhin nicht

1) »*elles ont été l'une et l'autre mutilées, et sont actuellement détachées du corps*«. Bei Loewy a. a. O.

2) Mit einer nur hinfassenden, nicht wirklich fassenden rechten Hand scheint V. Valentin in dem schon angeführten Buche »Kunst, Künstler und Kunstwerke« die melische Aphrodite zu ergänzen. Die Abbildung, die er seinem Aufsatze beigiebt, zeigt aber, wie unklar das Motiv bei dieser Ergänzung ist. Die Hand fasst dabei nach einer ganz falschen Stelle: wenn das Gewand der Aphrodite von Melos wirklich schon gleitet, dann gleitet es offenbar zuerst nicht an der linken, sondern an der rechten Hüfte; hier also oder im Schoss musste die Hand zufassen, wenn sie eine weitere Entblössung verhindern wollte. Die Lage des Gewandes ist allerdings bis an die Grenze der Möglichkeit ausgeklügelt, um das Hervorblühen des nackten Oberkörpers möglichst reizvoll zu gestalten. Man beachte in dieser Hinsicht auch die in Wirklichkeit ganz unmöglichen, sicher am Modell zurecht gelegten Steckfalten unter der rechten Hüfte.

ganz leichten Schild mit dem unteren Rand aufruhen lassen konnte. Gegen die Ergänzung, die den Schild auf den linken Oberschenkel aufsetzt, spricht vor allem eine Vergleichung der melischen Aphrodite mit der Venus von Capua. Bei dieser sehen wir über dem linken Knie noch die eckig gebrochene Falte, die dem unteren Schildrand als Stütze diente. Bei der melischen Aphrodite ist nun zwar das Gewand auf dem linken Oberschenkel sehr beschädigt, aber das kann man als sicher hinstellen, dass sich nirgends eine Stelle findet, wo der Schild fest aufruhen konnte. Auch hat wohl V. Valentin richtig bemerkt[1]), dass man ein Bein, das etwas tragen soll, im Knie nicht einwärts, sondern auswärts biegt oder gerade vor sich hinstellt. Die einwärts gehende Bewegung des linken Knies der melischen Aphrodite hat mit dem Schilde direct nichts zu thun, dient vielmehr nur indirect als Gegengewicht gegen die zur linken Seite gerichtete Bewegung des Oberkörpers. Es muss also wohl zur Linken der Statue ein Gegenstand gewesen sein, auf dem der Schild aufruhen konnte. Overbeck hat einen kurzen Pfeiler angenommen[2]). Man könnte indess auch mit ihm an eine Herme denken, etwa an die 1,2 m hohe Herme des Hermes, die mit der Statue zusammen gefunden worden ist und deren Schaft nach Clarac's Angabe »leidlich genau«[3]) in das Einsatzloch des verschwundenen Trägerblocks passte. Eine Herme des Götterboten, der die Göttinnen auf den Ida geleitete, ist neben dieser »Aphrodite-Nike« nicht unverständlich.

Als Siegerin wird die melische Aphrodite durch den Apfel bezeichnet. Dieser ist hier kein blosses Abzeichen der Göttin und auch nicht das Wappenzeichen der Insel Melos, es ist vielmehr der Parisapfel, der Erisapfel, den sie hält. Ein Künstler des zweiten oder dritten vorchristlichen Jahrhunderts — in eine noch frühere Zeit darf die melische Aphrodite wegen der raffinirten und am Modell geradezu ausgeklügelten Anordnung des Gewandes[4]) nicht versetzt werden — kann wohl die Sage vom Erisapfel gekannt und dadurch den Anstoss zu einem Motive seines Kunstwerkes erhalten haben. Zwar wird diese Sagenwendung in der alten Literatur erst sehr spät erwähnt[5]), aber auf pompejanischen Wandbildern, also im ersten nachchristlichen Jahrhundert, kommt der Parisapfel doch schon vor, und diese Wandbilder sind ja keine neuen, selbständigen Schöpfungen campanischer Künstler oder Nachahmungen römischer

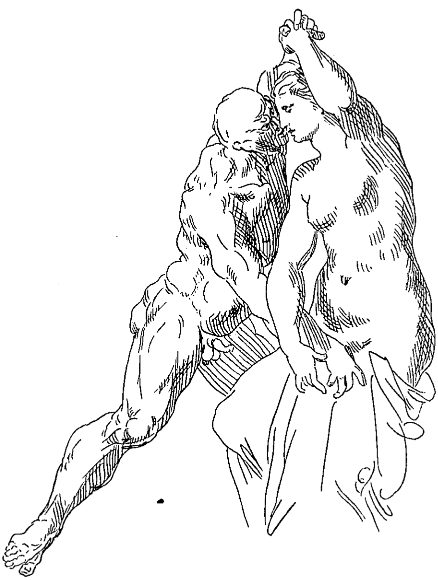
1) A. a. O., Seite 317.
2) »Geschichte der griechischen Plastik«, II³, Seite 336.
3) Vgl. Heydemann a. a. O., Seite 6 und Anmerkung 20.
4) Vgl. Seite 51, Anmerkung 15.
5) Vgl. Fränkel in der Archäologischen Zeitung von 1874, Seite 38 und Anmerkung 13.

Kunstwerke, sondern sie sind in Abhängigkeit von griechischen Vorbildern geschaffen worden; ihre Anregungen stammen wahrscheinlich aus der hellenistischen Zeit. Ganz ähnlich wie mit dem Parisapfel, steht es mit der Wendung der Sage, nach der die Göttinnen sich vor Paris entkleidet hätten. Properz[1]) ist der erste, der davon spricht, aus seinen Worten geht aber hervor, dass die Sage damals schon allgemein bekannt gewesen sein muss. Bei seinen römischen Vorgängern kann Properz die Sagenwendung natürlich nicht gefunden haben, er wird sie bei alexandrinischen Dichtern gelesen haben. Die Möglichkeit, dass der Meister der melischen Aphrodite die Sage vom Parisapfel gekannt habe, darf wohl nicht bezweifelt werden, ja vielleicht sind die beiden wichtigsten Motive der Statue — die Bespiegelung im Schilde und die Entblössung des Oberkörpers — einer litterarischen Anregung entsprungen. Durch die Beigabe des Apfels hat der Künstler die Situation, in der er seine Göttin aufgefasst haben will, näher bestimmt. Wir haben nicht eine einfache Toilettenscene vor uns, bei der ein Schild als Spiegel dient, nicht die naive Freude an der eignen Schönheit, sondern den Triumph der Schönheit, die eben einen Sieg errungen hat, dessen Zeichen die linke Hand noch fest umschliesst: Aphrodite erfreut sich ihrer Schönheit nach dem Sieg über Hera und Athena. Nach dieser Richtung hin wird wohl auch der »ruhige und stolze« Gesichtsausdruck der Statue zu deuten sein. Nicht mit Unrecht hat man in der ganzen Stellung und in dem Antlitz der Göttin etwas abweisendes, selbstbewusstes und siegesfrohes gesehen, besonders in den schönen Zügen spricht sich die Stimmung der Siegerin deutlich aus: Genugthuung, Freude und Stolz bewegen sie. Dieser ihrer Stimmung scheint mir auch die energische Bewegung und das stolze Aufblicken von dem Schild, in dem sie sich betrachtet hat, angemessen zu sein. Es verdeutlicht uns die tiefe, noch nicht völlig geschwundene Gemüthserregung der Göttin über den Streit, dessen Siegeszeichen ihre Hand noch hält. — Dass der Apfel ausserdem eine Anspielung auf die »Apfelinsel« enthalten kann[2]), ist zuzugeben. Griechische Künstler haben auch sonst dergleichen mehr oder weniger sinnvolle Anspielungen nicht gescheut, sei es aus eigner Neigung, sei es der Neigung des Bestellers folgend. Nur müssten wir in diesem Fall annehmen, dass der Künstler seine Statue wirklich auf besondere Bestellung hin für die Insel Melos gearbeitet habe und dass auch die Anregung zu dem Motiv der Statue in wesentlichen Punkten von dem Besteller ausgegangen sei. Der Schild endlich muss wohl der des Ares sein. An den Schild der im Schönheitskampf unterlegenen Athena

1) 2. Buch, am Schluss der 2. Elegie.

2) Heydemann a. a. O., Seite 6 ff.

zu denken, verbietet sich von selbst, und eine »gewaffnete« Aphrodite ist wohl ebenfalls ausgeschlossen. Wie kommt aber der Schild des Ares in diesem Augenblicke, nach dem Sieg über Hera und Athena, in die Hand der Aphrodite? Wir müssen doch wohl annehmen, dass die Göttin unterdessen vom Ida nach dem Olymp zurückgekehrt ist. Auch die eigenthümliche Gestalt des Trägers und die Stufe, auf die der linke Fuss der Göttin auftritt, weisen darauf hin, dass die Scene nicht im Freien, sondern in einem Innenraume vor sich geht. Aber hält Aphrodite in ihrer goldnen Wohnung immer noch den Apfel fest? Und wo hat sie da den Schild des Ares gefunden? Auf diese Fragen giebt uns die Statue von Melos keine ganz deutliche Antwort. Es liegt aber in ihnen vielleicht zugleich ein Hinweis auf die Stellung, die unsere Statue in der Reihe der sich in einem Schilde spiegelnden Aphrodite-Gestalten einnimmt. Man hat aus Apollonios Rhodios und mehreren Wiederholungen, an denen auch der Oberkörper bekleidet ist, den Schluss gezogen, dass die Aphrodite von Melos keine völlig neue Schöpfung, sondern die Weiterentwickelung eines älteren Typus sei[1]). War vielleicht jener uns sonst unbekannte Meister aus Antiocheia am Mäander der erste, der diesem älteren, voll bekleideten Typus den Chiton nahm? Und suchte er diese Entblössung durch den Schönheitsapfel besser zu rechtfertigen, als seine Nachfolger, die die Göttin zu einer blossen Toilettenscene entkleideten?



Ein kleines Curiosum ist die hier abgebildete Gruppe. Die Tafel, der das Bild entnommen ist, scheint bisher unbekannt geblieben zu sein, auch V. Valentin erwähnt sie nicht. Nach seiner Ansicht ist die melische Aphrodite durch die »unerwünschte nähere oder fernere Gegenwart eines Mannes bedroht«[2]). Der »Frevler«, der der

1) Vgl. Furtwängler in Roscher's »Mythologischem Lexikon«, Seite 415.
2) V. Valentin a. a. O., Seite 233 und 246.

Göttin zu nahen wagt, wird in dieser Gruppe freilich etwas sehr handgreiflich, er kommt auch von einer ganz andern Seite her, als V. Valentin wünscht, aber die Gruppe ist trotzdem keineswegs eine Carricatur seiner Vorschläge. Der Künstler, dem sie verdankt wird, hat V. Valentin's Schriften gar nicht gekannt, ja was das eigenthümlichste ist, er hat die melische Aphrodite selbst niemals gesehen, weder im Original, noch in Abgüssen oder in Abbildungen. Er heisst nämlich Nicolaus Raymond La Fage und ist schon im Jahre 1684, also fast hundertundfünfzig Jahre vor der Auffindung der Aphrodite von Melos, zu Lyon gestorben. Das Buch, in dem die Tafel mit dieser Gruppe enthalten ist, hat den Titel: »*Recueil des meilleurs desseins de Raymond la Fage Gravé par cinq des plus habiles graveurs. Et mis en lumière par les soins de Vander-Bruggen.* (Paris), 1689«, La Fage benutzt auch sonst Motive antiker Kunstwerke.

Pan als Allgott.

Eine religionsgeschichtliche Untersuchung

von

Wilh. H. Roscher.

Mit 3 Abbildungen im Text.

Es ist, so viel ich weiss, eine noch ungelöste Frage, wie, wann und wo Pan (= *Πάων*, d. i. »der Weidende, Hüter der Heerden«), der ursprünglich nur als »der göttliche oder dämonische Typus eines altgriechischen Schaf- und Ziegenhirten, gewissermaassen als die Verkörperung des gesammten antiken Hirtenlebens mit allen seinen Erfahrungen, Eigenthümlichkeiten, Freuden und Sorgen« anzusehen ist[1]), zuletzt die Bedeutung eines Ur- und Allgottes, oder des personificirten Weltalls im Sinne eines Makrokosmos erlangt hat (vgl. Lobeck, Agl. p. 908 ff.). Gewöhnlich nimmt man nach dem Vorgange Preller's und Welcker's[2]) an, dass diese Umdeutung des Hirtengottes lediglich der zufälligen lautlichen Uebereinstimmung von [*ὁ*]*Πάν* und [*τὸ*] *πᾶν* entsprungen sei; aber so gewiss diese Thatsache zu der Deutung als Allgott beigetragen hat, genügt sie doch noch lange nicht, um jene auffallende und plötzliche Umwandlung des von Haus aus so bescheidenen Hirtengottes in einen Gott des Weltalls zu erklären, zumal da gerade in der Zeit, der wir jene Umdeutung zuschreiben müssen, dank der bukolischen Poesie, welche die uralten Hirtenkulte Pans neu belebte, und infolge des lebhaften Interesses der Grossstädter für das Land- und Hirtenleben das Charakterbild des alterthümlichen Hirtengottes keineswegs verwischt, sondern vielmehr in die hellste Beleuchtung und in den Vordergrund des allgemeinen

---

1) Das Nähere s. in meiner Schrift »Ueber Selene und Verwandtes«. Leipzig 1890. S. 149 ff.

2) Vgl. Preller, Gr. Mythol.[2] 1 S. 586. Welcker, Götterlehre 2 S. 669.

Interesses, auch der Gebildeten, gerückt war. Der Uebergang des Hirtengotts in einen pantheistischen Allgott ist eben ein so schroffer und sonderbarer, dass die falsche Ableitung des Namens *Πάν* vom Adjectivum *πᾶς* — die übrigens schon längst ziemlich populär war[1]), ohne dass sie vermocht hätte, die volksmässige Auffassung des Hirtenpan irgendwie zu trüben — durchaus nicht ausreicht, um eine so fundamentale Wandlung begreiflich zu machen, dass wir vielmehr nach weiteren und wirksameren Erklärungsgründen dafür forschen müssen.

Im Folgenden soll nun vor Allem die Identificirung des griechischen Pan mit gewissen schon in sehr alter Zeit pantheistisch gefassten Göttern der Aegypter als die eigentliche Hauptursache jener allegorischen Umdeutung und Umwandlung des altarkadischen Hirtengottes nachgewiesen werden; ehe wir aber diesen Nachweis unternehmen, müssen wir uns über die hier in Frage kommenden thatsächlichen Zeugnisse der Griechen selbst einigermassen klar zu werden suchen.

I.

Das erste und wichtigste historisch beglaubigte Zeugniss für die Auffassung des *Πάν* als *τὸ πᾶν* findet sich bei Cornutus, einem Zeitgenossen des Nero und

---

1) Hom. hy. in Pan. v. 47: *Πᾶνα δέ μιν καλέεσκον* [*ἀθάνατοι*], *ὅτι φρένα πᾶσιν ἔτερψε.* Plato Kratyl. 408[B] *ΣΩ. Καὶ τό γε τὸν Πᾶνα τοῦ Ἑρμοῦ εἶναι υἱὸν διφυῆ ἔχει τὸ εἰκός, ὦ ἑταῖρε .... Οἶσθα ὅτι ὁ λόγος τὸ πᾶν σημαίνει καὶ κυκλεῖ καὶ πολεῖ ἀεί, καὶ ἔστι διπλοῦς, ἀληθής τε καὶ ψευδής .... Οὐκοῦν τὸ μὲν ἀληθὲς αὐτοῦ λεῖον καὶ θεῖον καὶ ἄνω οἰκοῦν ἐν τοῖς θεοῖς, τὸ δὲ ψεῦδος κάτω ἐν τοῖς πολλοῖς τῶν ἀνθρώπων καὶ τραχὺ καὶ τραγικόν· ἐνταῦθα γὰρ πλεῖστοι οἱ μῦθοί τε καὶ τὰ ψεύδη ἐστί, περὶ τὸν τραγικὸν βίον .... Ὀρθῶς ἄρα ὁ πᾶν μηνύων καὶ ἀεὶ πολῶν Πὰν αἰπόλος εἴη, διφυὴς Ἑρμοῦ υἱός, τὰ μὲν ἄνωθεν λεῖος, τὰ δὲ κάτωθεν τραχὺς καὶ τραγοειδής. καὶ ἔστιν ἤτοι λόγος ἢ λόγου ἀδελφὸς ὁ Πάν, εἴπερ Ἑρμοῦ υἱός ἐστιν· ἀδελφῷ δὲ ἐοικέναι ἀδελφὸν οὐδὲν θαυμαστόν.* Dies ist, soviel wir wissen, die erste philosophisch-allegorische Deutung des *Πάν*, die, wie es scheint, später auf den Stoicismus nicht ohne Einfluss gewesen ist (s. unten). Schliesslich brachte man den Namen *Πάν* auch mit der zuerst von Duris (b. Tzetz. z. Lykophr. 772) und Lykophron (a. a. O.) bezeugten Sage zusammen, dass P. der Sohn der Penelope und aller Freier (*πάντων τῶν μνηστήρων*) gewesen sei. Vgl. Schol. Theocr. 1,3 *τὸν Πᾶνα . . . λέγουσιν υἱὸν Πηνελόπης* [= dor. *Πανελόπας*] *καὶ πάντων τῶν μνηστήρων καὶ διὰ τοῦτο λέγεσθαι καὶ Πᾶνα.* Ebenso Schol. z. Theocr. 7, 109. Schol. Opp. Hal. 15. Et. M. 554, 44. Gregor. Naz. or. III t. 1 p. 8 ed. Par. 1609. Serv. z. Verg. A. 2, 44. Eustathios Od. p. 1435, 50. — Wahrscheinlich hängt dieser Mythus mit der von Paus. 8, 12, 5 f. berichteten Lokalsage von Mantineia zusammen. In der Räthselsprache der Theokriteischen Syrinx (v. 5) wird *Πάν* durch *ὅλον* ersetzt; vgl. auch Sext. Emp. adv. gramm. § 314.

eifrigem Stoiker, der sich in dem Kapitel über Pan (27), wie auch in andern Abschnitten seines Werkes, an die schon von früheren Stoikern, namentlich von Chrysippos in dem Buche *περὶ θεῶν*, ausgesprochenen Ansichten angeschlossen haben wird[1]). Nach Cornutus ist Pan identisch mit dem All (*τῷ παντὶ ὁ αὐτός ἐστι*[2]). Seine untern Extremitäten sind rauhhaarig (*λάσια*) und bocksgestaltig (*τραγώδη*), weil sie die Rauhheit oder Unebenheit der Erdoberfläche (*τὴν τῆς γῆς δασύτητα*) bedeuten[3]); sein Oberleib dagegen ist menschlich (*ἀνθρωπόμορφος*), weil der Aether, d. i. der oberste

---

1) Vgl. Osann-Villoison in der praefatio zu seiner Ausgabe des Cornutus p. XXXIX und Zeller, Philos. d. Griechen[2] III, 1 S. 300 ff. Susemihl, Gesch. d. gr. Lit. in d. Alexandrinerzeit I S. 80 Anm. 336. Diels, Doxogr. S. 545. Dass in dem Abschnitte über Pan (c. 27) in der That Ansichten älterer Stoiker mitgetheilt werden, geht schon aus der indirecten Rede zu Anfang des Kapitels deutlich hervor; vgl. die Ausgabe von Osann S. 144 und 148. Ausserdem wissen wir aus dem unverdächtigen Zeugniss des Mythogr. Vat. III 8, 2 (p. 200 ed. Bode), dass bereits Varro, der bekanntlich dem stoischen Pantheismus huldigte (s. Zeller a. a. O. S. 301, 3 und Preller-Jordan, Röm. Myth. 1 S. 35 f.), Pan als deus naturae und als omne deutete: vgl. Mythogr. Vat. III. a. a. O.: *Pan igitur, ut dicit Varro, qui deorum tractat potestates et naturas, deus est naturae, et interpretatur omne* u. s. w. (s. unten!).

2) Vgl. dazu folgende Parallelstellen: [Aristot.] probl. ined. 1, 17: *ἄκουε δὲ καὶ περὶ τοῦ Πανός ὅτι βούλονται αὐτὸν εἶναι τὸ πᾶν τοῦ κόσμου.* Varro b. Mythogr. Vat. III (oben Anm. 4; vgl. auch Serv. z. Verg. Ecl. 2, 31 u. z. Geo. 1, 16 ed. Lion. Probus ebenda II p. 357. Mythogr. Vat. 1, 127. Isid. or. 8, 11, 83. Albric. de deor. imag. 9). Schol. Opp. Hal. 3, 15: *λέγεται Πὰν ἀλληγορικῶς παρὰ τὸ ἐοικέναι τῷ κόσμῳ.* Schol. Theocr. 1, 3 *οἱ δὲ λέγουσι διὰ τοῦτο Πάν, ὅτι τῆς ὥρας* [?] *ἐστὶ σημεῖον, τουτέστι τοῦ παντός. ὅθεν κυρίως προσαγορεύεται Πάν.* Hier ist wohl mit Dübner (zu der Stelle) statt des unverständlichen *ὥρας* zu lesen *σφαίρας* [oder *φορᾶς* oder *ὕλης* oder *φύσεως*?]. Vgl. [Aristot.] probl. ined. 1, 17: *πεφιληκέναι δὲ τὴν Ἠχώ· ποθεῖ γὰρ ἡ οὐρανία σφαῖρα τὴν ἐναρμόνιον κίνησιν*; ebenda wird von der *κινουμένη σφαῖρα* und von der *ἀεικινησία τῆς φορᾶς* gesprochen. Porphyr. b. Euseb. praep. ev. 3, 11, 27: *τοῦ δὲ παντὸς τὸν Πᾶνα σύμβολον ἔθεντο.* Vgl. ebenda kurz vorher: *Ἑρμόπαν δὲ ὁ ἐν τῷ παντὶ* [*σύνθετος λόγος*; s. Plat. Kratyl. ob. Anm. 3]. *Κατὰ πάντων γὰρ ὁ σπερματικὸς καὶ ποιητικός.* Macrob. S. 1, 22, 3: *hunc deum Arcades colunt appellantes τὸν τῆς ὕλης κύριον non silvarum dominum sed universae substantiae materialis dominatorem significari volentes.*

3) Zeller a. a. O. S. 310 versteht (wohl unrichtig) unter *δασύτης* die »Dichtigkeit« der Erde. Vgl. übrigens auch die ähnliche allegorische Deutung bei Platon im Kratylos (oben Anm. 3). Parallelstellen: Varro b. Mythogr. Vat. III, 8, 2 (vgl. I, 127 und Serv. V. Ecl. 2, 31): *Inferior eius pars hispida propter arbores, virgulta, feras [herbas?]* vgl. Serv. z. V. Geo. 1, 16 ed. Lion. Schol. Opp. Hal. 3, 15 *λέγεται Πὰν ἐοικέναι τῷ κόσμῳ . . . κατὰ δὲ τὰ σκέλη τῇ γῇ διὰ τὸ δασὺ τῶν τριχῶν.* Schol. Theocr. 1, 3: *τὰ δὲ κάτω λάσια* [*ἀπομίμημα*] *τῶν τῆς γῆς μερῶν* [*ὀρῶν*?] *καὶ τῶν ἐν αὐτῇ πεφυκότων . . . καὶ τὰ κάτω, τουτέστι τοὺς μηροὺς δασεῖς, σημαίνοντας τοὺς ὑλώδεις τόπους· καὶ τὰ κάτω τραχέα σημαίνοντα τῶν ὀρῶν τὰ τραχέα.* Albricus de deor. im. 9: *femora . . habebat denudata cum herbis et arboribus prodeuntibus ex eo.* Etwas anders [Aristot.] probl. ined. 1, 17: *ἔχει δὲ καὶ τὸ σῶμα . . . τὸ . . κάτω προβατοειδές, διότι καὶ τοῦ παντὸς . . τὸ . . κάτω* [*μέρος περιέχει δυνάμεις*] *ἀλόγους.* Vgl. Zeller a. a. O. S. 170 f. und die einigermaassen ähnliche Auffassung bei Platon Krat. a. a. O. (oben Anm. 3).

Theil des Alls, als der Sitz des leitenden Princips, der Vernunft (τὸ ἡγεμονικὸν τοῦ κόσμου, ὃ δὴ λογικόν ἐστι) gefasst wird[1]). Die Geilheit und der Zeugungstrieb Pans wird aus der Unmasse von σπερματικοὶ λόγοι und der aus der Mischung dieser hervorgehenden Dinge im All abgeleitet[2]). Der Aufenthalt des Gottes in Einöden (τὸ ἐν ταῖς ἐρήμοις διατρίβειν) erklärt sich aus der Einheit oder Einzigkeit (μονότης) des Weltalls, denn ausser dem All existirt nichts[3]). Wenn Pan den Nymphen nachstellt (τὰς Νύμφας διώκει), so wird dadurch allegorisch die Thatsache ausgesprochen, dass das All nur mittelst der feuchten Ausdünstungen der Erde (ταῖς ἐκ γῆς ὑγραῖς ἀναθυμιάσεσιν, ὧν χωρὶς οὐδ' οἷόν τ' ἐστὶν αὐτὸν συνεστάναι) bestehen kann[4]); das fortwährende Tanzen und Springen (τὸ σκιρτητικὸν καὶ πηδητικόν) des Gottes dagegen bedeutet die ewige Bewegung des Weltalls[5]). Die Buntheit des Sternenhimmels (ἡ ποικιλία τῶν ἄστρων) und die Farbenpracht des Alls (ἡ ποικιλία τῶν ἄλλων χρωμάτων) wird durch die bunte Nebris oder das Pardelfell bezeichnet, welches Pan zu tragen pflegt[6]). Als Syrinxbläser (συρικτής) wird er gedacht mit Bezug auf die verschiedenen Winde, welche das All durchwehen (διὰ τὸ ὑπὸ παντοίων ἀνέμων διαπνεῖσθαι[7]).

---

1) Parallelstelle: [Aristot.] probl. ined. 1, 17: ἔχει δὲ καὶ τὸ σῶμα διφυές, τὸ μὲν ἄνω ἀνθρωποειδές . . . διότι καὶ τοῦ παντὸς τὸ μὲν ἄνω μέρος περιέχει λογικοὺς [-ὰς] δυνάμεις. Vgl. Zeller a. a. O. III, 1 S. 124, 4.

2) Hinsichtlich dieser echt stoischen Anschauung vgl. Zeller a. a. O. S. 146 f. Eine Parallelstelle hierfür habe ich bis jetzt nicht finden können.

3) und 4) Parallelstellen kenne ich nicht.

5) Vgl. [Aristot.] *probl. ined.* 1, 17: μὴ ἠρεμεῖν δὲ τῇ στάσει διὰ τὴν ἀεικινησίαν τῆς φορᾶς καὶ τὴν ῥευστὴν φύσιν τῆς ὕλης.

6) Macrob. Sat. 1, 18, 22: *item Orpheus Liberum atque solem unum esse deum eundemque demonstrans de ornatu vestituque eius in sacris Liberalibus ita scribit* (vgl. Abel, Orphica fr. 152. Lobeck, Aglaoph. 1 p. 371 f.): v. 5 αὐτὰρ ὕπερθε νεβροῖο παναίολον εὐρὺ καθάψαι || δέρμα πολυστίκτου θηρὸς κατὰ δεξιὸν ὦμον || ἄστρων δαιδαλέων μίμημ' ἱεροῦ τε πόλοιο. Varro b. Mythogr. Vat. III, 8, 2 (= I, 127. Serv. V. Ecl. 2, 31): *in pectore nebridem habet stellatam ad stellarum imaginem.* Vgl. auch Isid. or. 8, 11, 83. Prob. u. Serv. z. Verg. Geo. 1, 16 Lion und Albricus de deor. imag. 9. Schol. Theocr. 1, 3: τὸ δὲ πάρδαλιν ἐνῆφθαι τῆς γῆς [ἀστρικῆς Dübner] φαντασίας εἵνεκα. Porphyr. b. Euseb. pr. ev. 3, 11, 27: τὴν δὲ νεβρίδα [σύμβολον] τῶν κατ' οὐρανὸν ἀστέρων ἢ τῆς τοῦ παντὸς ποικιλίας. Diod. S. 1, 11 φασὶ δέ τινες καὶ τὸ ἔναμμα αὐτῷ [τῷ Διονύσῳ] τὸ τῆς νεβρίδος ἀπὸ τῆς τῶν ἄστρων ποικιλίας περιῆφθαι.

7) Schol. Theocr. 1, 3: τὴν δὲ σύριγγα τῶν ἐν τῷ κόσμῳ πνευμάτων μίμησιν εἶναι. ib. τῇ δ' ἄλλῃ [χειρὶ ἔχει] τὴν σύριγγα σημαίνουσαν τοὺς ἀνέμους. Macrob. S. 1, 21, 9 (vgl. 1, 22, 4): *fistula ordinem spiritus inaequalis ostendit.* Serv. V. A. 1, 16 Lion. Anders Varro a. a. O. *fistulas habet septem calamorum propter harmoniam caeli in qua septem soni sunt.* Nach Anderen (vgl. Macrob. S. 1, 22, 7. [Aristot.] probl. ined. 1, 17) bezieht sich die Sage von der Liebe Pans zur Echo auf die Sphärenharmonie. Einer verwandten Vorstellung begegnen wir beim Schol. Theocr. 1, 3 (vgl. Schol. Opp. Hal. 3, 15), der

Wenn Pan endlich mit zwei Hörnern (*κεράστης*) und mit gespaltenen Ziegenhufen (*δίχηλος*) dargestellt wird, so bezieht sich dies theils auf seine Eigenschaft als *ἐπίσκοπος τῶν ἀγελαίων θρεμμάτων*, theils soll dadurch (d. h. durch die beiden Hörner) die Zweiheit der beiden Hauptgestirne, d. i. Sonne und Mond, angedeutet werden (*τάχα δὲ τὸ διττὸν τῶν ἐξεχόντων αὐτῷ* [cod. Par. 4 *ἐν αὐτῷ*] *φώτων* [die Hdschr. bieten hier das mir unverständliche *ὤτων*] *αἰνιττόμενοι*)[1]. Zu diesen allegorischen Deutungen bei Cornutus kommen noch einige andere wahrscheinlich direct oder indirect auf stoischen Einfluss zurückzuführende, welche sich auf die *καλαῦροψ* des Pan[2]) oder auf sein rothgeschminktes Gesicht[3]) oder auf die Legende von seinem Ringkampf mit Eros beziehen[4]). Endlich ist noch auf zweierlei aufmerksam zu machen, erstens darauf, dass die Stoiker auch Eros, Atlas, Priapos und vor allem Zeus ebenso wie Pan als *ὅλος κόσμος* gedeutet haben (vgl. Cornutus ed. Osann p. 143. 144 ff. 152 f. Zeller a. a. O. S. 303, 1 ff.), zweitens dass der Stoiker Kleanthes, welcher die Sonne als Sitz der weltbeherrschenden Kraft fasste[5]), demgemäss Pan als Sonne erklärt zu haben scheint. Wahrscheinlich ist die genauere Ausführung dieser Allegorie bei Macrobius (Sat. 1, 22, 1 ff.), die durchaus stoischen Geist athmet, nur eine Uebersetzung aus Kleanthes. Die Absicht, welche die Stoiker bei ihren allegorischen Auslegungen altmythischer Göttergestalten leitete, war natürlich keine andere, als

---

die *καταιγίδες* und alle plötzlichen Luftveränderungen in der Wolkenregion, wie es scheint, zu den Bocksbeinen des Pan in Beziehung setzen will.

1) Dass meine durch Conjectur gewonnene Lesart *φώτων* richtig ist, scheint mir aus folgenden Parallelstellen hervorzugehen: Varro a. a. O. *habet . . . cornua radiorum solis et cornuum lunae similia* (vgl. Isid. or. 8, 11, 83). Schol. Opp. Hal. 3, 15 *λέγεται Πὰν ἀλληγορικῶς παρὰ τὸ ἐοικέναι τῷ κόσμῳ κατὰ μὲν τὰ κέρατα ἡλίῳ καὶ σελήνῃ*. Porphyr. b. Euseb. pr. ev. 3, 11, 27: *τὰ μὲν κέρατα δόντες σύμβολα ἡλίου καὶ σελήνης*. Serv. z. V. Geo. 1, 16 Lion. Schol. Theocr. id. 1, 3: *καὶ τὸ μὲν τῶν κεράτων ἀπομίμημα ἡλίου καὶ σελήνης*. Etwas anderes [Aristot.] probl. ined. 1, 17. Dass *φῶς* und *ἐξέχειν* oft von Sonne, Mond und Sternen gebraucht werden, lehren die Lexika. Das handschriftlich überlieferte *ὤτων* giebt m. E. weder einen vernünftigen Sinn noch lässt es sich meines Wissens durch irgend eine Parallelstelle rechtfertigen.

2) Varro a. a. O. *curvam ergo καλαύροπα habet, id est pedum, quia annus intra se recurrit.* Wenn Schol. Theocr. 1, 3 sagt: *ἔχει δὲ καὶ τῇ μιᾷ χειρὶ τὸ δρέπανον* [?], *σημαῖνον τὴν ἐργασίαν*, so hat dafür wohl ursprünglich *ῥόπαλον* in der Vorlage gestanden. Vielleicht hat auch das *δρέπανον* in der Hand des ebenfalls als Allgott gedeuteten Priapos (Cornut. p. 154 ed. Osann) hier eingewirkt.

3) Varro a. a. O.; vgl. Serv. Verg. Ecl. 10, 27.

4) Varro a. a. O.; vgl. Albricus de deor. im. 9.

5) Zeller a. a. O. S. 125, 1. Susemihl, Gesch. d. gr. Lit. in d. Alexandrinerzeit I S. 64 Anm. 224. Vgl. über die hervorragende Stellung des Helios in der älteren (orphischen?) Poesie Gruppe, Die rhapsod. Theogonie. Jahrb. f. cl. Philol. Suppl. Bd. XVII (1890) S. 707.

die Kluft zwischen der älteren und einer von ihr wesentlich abweichenden neuen Bildungsform zu überbrücken, indem man die eigenen Ueberzeugungen für den eigentlichen Sinn des Volksglaubens ausgab und dabei im Allgemeinen voraussetzte, die ersten Urheber des letzteren hätten auch für ihre Person diesen Sinn hineingelegt (Zeller a. a. O. S. 300 Anm. 1).

II.

Aber nicht bloss bei den Stoikern finden wir die pantheistische Auffassung Pans als Allgott deutlich ausgesprochen, sondern ebenso auch in den Orphischen Gedichten. Diese Thatsache ist für uns deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sie uns lehrt, dass die pantheistische Ausdeutung des ursprünglichen Hirtengottes keineswegs auf den engeren Kreis der philosophisch Gebildeten beschränkt geblieben, sondern auch in eine breitere Volksschicht, auf welche die orphischen Gedichte unzweifelhaft berechnet waren, eingedrungen ist. Ohne uns zunächst auf die Frage nach der Herkunft der orphischen Auffassung des Pan als Gott einzulassen, beginnen wir auch hier wieder mit der Aufzählung und Interpretation der überlieferten Zeugnisse.

a) Nach Orph. fr. 36 und 48 ed. Abel (= Damascius, *Quaest. de prim. princ.* p. 381) stimmte die »rhapsodische« Theogonie mit der sogen. Theogonie des Hellanikos und Hieronymos in folgendem Gedanken überein:

> *ταύτης δὲ τῆς τρίτης τριάδος τὸν τρίτον θεὸν καὶ ἥδε ἡ θεολογία Πρωτόγονον ἀνυμνεῖ καὶ Δία καλεῖ πάντων διατάκτορα καὶ ὅλου τοῦ κόσμου, διὸ καὶ Πᾶνα καλεῖσθαι*[1]),

wozu Damascius hinzufügt: *τοσαύτη καὶ αὕτη περὶ τῶν νοητῶν ἀρχῶν ἡ γενεαλογία παρίστησιν.*

Wir ersehen aus diesen Worten, dass der pantheistische Zeus oder Protogonos der orphischen Theogonie, der nach den unmittelbar vorausgehenden Worten eine gewaltige, in mannigfache Thiergestalten sich verwandelnde Schlange auf dem Haupte,

1) Derselben Identificirung von Zeus und Pan begegnen wir noch im Hy. 11 v. 12 (s. unten!) und wohl auch in Fragm. 161 Abel: *Ζεὺς δέ τε πάντων ἐστὶ θεὸς πάντων τε κεραστής,* || *πνεύμασι συρίζων καὶ φώναις ἠερομίκτοις* (vgl. hinsichtlich des in *πνεύμασι συρ.* enthaltenen Gedankens hy. 34, 25 und die Allegorie der Stoiker oben Anm. 13).

goldene Flügel an den Schultern und Stierköpfe an den Hüften gehabt haben soll[1]), als Ordner des Alls auch Pan genannt worden ist.

b) Ein zweites wichtiges Zeugniss für die pantheistische Deutung des Pan enthält der elfte Hymnus, in welchem die volksthümliche Auffassung des Gottes mit der pantheistischen in so merkwürdiger Weise gemischt erscheint, dass wir ihn vollständig hierher setzen müssen, doch so dass die pantheistischen Stellen im Drucke deutlich hervortreten.

Πᾶνα καλῶ κρατερόν, νόμιον, κόσμοιο τὸ σύμπαν,
οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν ἰδὲ χθόνα παμβασίλειαν
καὶ πῦρ ἀθάνατον· τάδε γὰρ μέλε' ἐστὶ τὰ Πανός[2]).
ἐλθέ, μάκαρ, σκιρτητά, περίδρομε[2b]), *σύνθρονος Ὥραις,*
αἰγομελές, βακχευτά, φιλένθεος, ἀστροδίαιτε[3]),
ἁρμονίην κόσμοιο κρέκων[4]) *φιλοπαίγμονι μολπῇ,*
φαντασιῶν ἐπαρωγὲ φόβων τ' ἔκπαγλε βροτείων[5]),
αἰγονόμοις χαίρων ἀνὰ πίδακας ἠδέ τε βούταις,
εὔσκοπε, θηρητήρ, Ἠχοῦς φίλε, σύγχορε νυμφῶν,

---

1) Schon hier mache ich darauf aufmerksam, dass dieses unnatürliche und plastisch oder malerisch überaus schwer darstellbare Bild schwerlich echtgriechischer, sondern wahrscheinlich ägyptisch-orientalischer Phantasie entsprungen ist. Uebrigens vgl. auch die orphische Theogonie des Athenagoras (c. 18 p. 84 f. Otto), welche nach Gruppe, Die griech. Culte etc. S. 635 mit der Theogonie des Hellanikos und Hieronymos identisch ist: *ἦν γὰρ ὕδωρ ἀρχή . . . τοῖς ὅλοις, ἀπὸ δὲ τοῦ ὕδατος ἰλὺς κατέστη, ἐκ δὲ ἑκατέρων ἐγεννήθη ζῶον δράκων, προσπεφυκυῖαν ἔχων κεφαλὴν λέοντος [καὶ ἄλλην ταύρου], διὰ μέσου δὲ αὐτῶν θεοῦ πρόσωπον, ὄνομα Ἡρακλῆς καὶ Χρόνος [= Κρόνος]. Οὗτος ὁ Ἡρακλῆς ἐγέννησεν ὑπερμέγεθες ᾠόν* u. s. w. Vgl. die Parallelstelle bei Dieterich, Abraxas S. 132 f. Die Schlange auf dem Haupte u. s. w. erinnert an ägyptische Göttergestalten; siehe Brugsch, Rel. d. alt. Aeg. S. 519. S. jetzt auch Maxim. Mayers Art. Kronos in Roschers Lex. d. Myth. 2 Sp. 1495 f.

2) Hinsichtlich der orphischen Lehre von der Vierzahl der Elemente, die wahrscheinlich aus den religiösen Systemen des Orients (und Aegyptens?) stammt, s. Gruppe a. a. O. 651. 660.

2b) Vgl. Hom. hy. in Pan. v. 8 ff. Theocr. 1, 123 ff. 7, 111 ff. etc. Freilich könnte sich *περίδρομος* in diesem Falle auch auf die Identificirung des Pan mit Helios (Orph.hy. 8, 14 *κόσμου τὸ περίδρομον ὄμμα*) beziehen; vgl. auch Orph. Frgm. 7, 26 Herm. u. oben hy. 11 v. 11.

3) So die Handschriften; Hermann und Abel schreiben statt dessen *ἀντροδίαιτε*, wogegen schon *ἀντροχαρές* v. 12 spricht, was dann eine lästige und auffallende Wiederholung desselben Gedankens sein würde. Oder sollte v. 5 *ἀντροδίαιτε*, v. 12 *ἀστροχαρές* zu lesen sein? Zum Verständniss von *ἀστροδίαιτε* vgl. meine Bemerkung in den Jahrb. f. class. Philol. 1892, S. 474, Anm. 21.

4) Dieselbe Vorstellung von der Sphären- oder Weltharmonie kehrt wieder Orph. hy. 34, 16 ff. Herm. Vgl. auch oben Anm. 13.

5) Dies bezieht sich offenbar auf Pan als Sender des panischen Schreckens; s. unten v. 22 f. und Roscher, Selene und Verwandtes S. 157 f.

παντοφυές, γενέτορ πάντων, πολυώνυμε δαῖμον,
κοσμοκράτωρ, αὐξητά, φαεσφόρε, κάρπιμε Παιάν[1]),
ἀντροχαρές, βαρύμηνις, ἀληθὴς Ζεὺς ὁ κεραστής[2]).
σοὶ γὰρ ἀπειρέσιον γαίης πέδον ἐστήρικται,
εἴκει δ' ἀκαμάτου πόντου τὸ βαθύρροον ὕδωρ
Ὠκεανός τε πέριξ ἐνὶ ὕδασι γαῖαν ἑλίσσων,
ἠέριόν τε μέρισμα τροφῆς, ζωοῖσιν ἔναυσμα,
καὶ κορυφῆς ἐφύπερθεν ἐλαφροτάτου πυρὸς ὄμμα[3]).
βαίνει γὰρ τάδε ῥεῖα πολύκριτα σῇσιν ἐφετμαῖς·
ἀλλάσσεις δὲ φύσεις πάντων ταῖς σῇσι προνοίαις
βόσκων ἀνθρώπων γενεὴν κατ' ἀπείρονα κόσμον.
ἀλλὰ μάκαρ, βακχευτά, φιλένθεε, βαῖν' ἐπὶ λοιβαῖς
εὐιέροις, ἀγαθὴν δ' ὄπασον βιότοιο τελευτὴν
Πανικὸν ἐκπέμπων οἶστρον ἐπὶ τέρματα γαίης[4]).

c) Wir fügen hierzu noch v. 24 ff. aus dem 34. orph. Hymnus, in dem Apollon als kosmischer Sonnengott (vgl. φωσφόρε v. 5, πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα u. s. w.) gepriesen wird:

ἔνθεν ἐπωνυμίην σε βροτοὶ κλῄζουσιν ἄνακτα,
Πᾶνα, θεὸν δικέρωτ', ἀνέμων συρίγμαθ' ἱέντα[5]).
οὕνεκα παντὸς ἔχεις κόσμου σφρηγῖδα τυπῶτιν[6]).

---

1) φαεσφόρε κάρπιμε Π. erklärt sich wohl am besten aus der Gleichsetzung mit Helios (= Horus?); vgl. hy. 8, 12 und oben Anm. 18. In Betreff der Gleichsetzung von Chnum (= Pan) und Horus s. Drexler im Lex. d. Myth. 2, 1258.

2) Vgl. über Zeus als Mischer des Weltalls Gruppe, D. rhapsod. Theogonie. Jahrb. f. cl. Philol. Suppl. Bd. XVII S. 734 f. und Frgm. 161 Abel. Κεράστης würde sich natürlich auf den gehörnten Ammon beziehen.

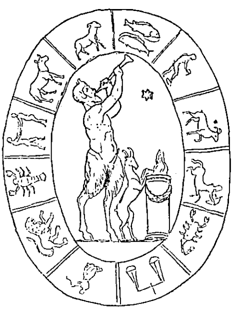
3) Man beachte auch v. 13—17 die Aufzählung der vier Elemente: γαῖα (v. 13), ὕδωρ (v. 14 f.), ἀήρ (v. 16), πῦρ = αἰθήρ (v. 17). Offenbar ist ὄμμα πυρός soviel wie ὄμμα αἰθέρος (Aristoph. nub. 285) und ähnliche Ausdrücke; mehr bei Rapp unter Helios im Ausf. Lex. d. Mythol. I 1997.

4) Das »gute Lebensende« schenkt Pan insofern, als er den panischen Schrecken, d. h. hier die Schrecken des Todes, die Epilepsie, schreckhafte Hallucinationen u. s. w. von dem Sterbenden fernhält; vgl. Roscher, Selene u. Verw. S. 158 f. Anm. 656; s. auch d. Hymnus auf Zeus XX (19) v. 6 ed. Herm. und III (2) v. 14. Mehr bei Crusius im Ausführl. Lex. d. griech. u. röm. Mythol. II Sp. 1153 (Artikel Keren).

5) Ueber Pan als kosmischen Windgott s. oben Anm. 13.

6) Vgl. zu σφρηγῖδα τυπῶτιν Aristobul v. 8 (Orph. fr. 2, 8 Herm.) μοῦνον δ' ἐσόρα κόσμοιο τυπωτήν und Gruppe, Jahrb. f. cl. Philol. 1890 Suppl. Bd. XVII S. 744. S. auch hy. 64 (63) 2 οὐράνιον Νόμον, ἀστροθέτην, σφρηγῖδα δικαίην πόντου τ' εἰναλίου καὶ γῆς. Erinnert der Ausdruck σφρηγίς

d) Endlich scheinen hierher noch zu gehören diejenigen Monumente, welche den griechischen Pan flötenblasend inmitten der zwölf Zeichen des Zodiacus darstellen, z. B. der geschnittene Stein bei Müller-Wieseler Denkm. a. K. II T. 44 Nr. 554 = Hirt, Bilderb. Taf. XXI Nr. 5: »Vor Pan ein Stern und, am Boden, ein Altar mit brennendem Feuer, an welchem ein Ziegenbock hinaufspringt« u. s. w. Siehe auch Müller, Hdb. d. Arch. § 387, 8. Wieseler erblickt in dem Flötenspiel des Pan eine Anspielung auf die Sphärenharmonie und verweist dazu auf v. 6 des 11. Orphischen Hymnus (vgl. ob. Anm. 13 u. 19), eine Erklärung, die mir viel für sich zu haben scheint. — Aehnlich ist auch die Gemme bei Tölken, Erklär. Verz. d. antiken vertieft geschn. Steine Nr. 1113 (Pan in menschlicher Gestalt neben einem Baum die Doppelflöte blasend, in der Mitte des Zodiacus) und Nr. 1114 (dieselbe Darstellung, um den Zodiacus 7 Götterwagen als Symbole der 7 Planeten). Freilich könnte, da Helios oft vom Zodiacus umgeben dargestellt wird, in diesen Fällen auch an die oben (Anm. 18) erwähnte Identificirung des Pan mit dem Sonnengott gedacht werden, doch scheint allerdings gegen diese Annahme der Umstand zu sprechen, dass auf dem zuletzt erwähnten Stein der Zodiacus noch von den Darstellungen der sieben Planeten, zu denen ja auch die Sonne gehört, umgeben ist, so dass man, wenn Pan auch hier die Sonne bedeutete, eine unwahrscheinliche Tautologie annehmen müsste. Uebrigens geht aus denjenigen Zodiacus-Darstellungen, welche einen rein menschlich gebildeten Pan umgeben, mit grosser Wahrscheinlichkeit deren völlige Unabhängigkeit von der stoischen Lehre hervor, welche stets nur den Ziegenpan voraussetzt.



1) Pan inmitten des Zodiacus (nach Müller-Wieseler D. d. a. K. 2, 44, 554).

Wie schon eine oberflächliche Vergleichung der stoischen und der orphischen Auffassung des Pan als Allgott lehrt, ist trotz einzelner Anklänge und Berührungen (s. d. Anmerkungen!) der Standpunkt der Stoiker durchaus verschieden von dem der orphischen Gedichte. Während die Stoiker die echtgriechische, volksthümliche Gestalt des alten Hirtengottes zu Grunde legen und die an dieser hervortretenden

τυπῶτις nicht an die Formen des Weltenskulptors Chnum, d. i. des ägyptischen Pan, die dieser braucht um damit die verschiedenen Wesen zu formen? Vgl. Brugsch, Rel. u. Myth. d. alt. Aegypter S. 504: »Der, dessen Werke die eines nach dem Leben modellirenden Bildhauers sind« u. s. w.

Eigenschaften, die Attribute u. s. w. im Sinne des stoischen Pantheismus, d. h. allegorisch, zu erklären suchen, wissen die orphischen Gedichte, namentlich die Hymnen, wie es scheint, gar nichts von einer solchen allegorischen Deutung, sondern stellen vielmehr zwei ursprünglich völlig verschiedene Auffassungen des Pan, die altgriechische des Hirtengottes und die pantheistisch-kosmische in geradezu auffallender Weise nebeneinander, und zwar so, dass öfters ein und derselbe Vers beide Anschauungen unvermittelt nebeneinander stehend zeigt. Schon dieser eigenthümliche Sachverhalt macht nicht den Eindruck, als wenn die orphischen Gedichte in diesem Falle von dem Stoicismus abhängig wären, sondern lässt vielmehr eher das umgekehrte Verhältniss oder wenigstens beiderseitige Selbständigkeit vermuthen. Zwar nehmen die meisten neueren Forscher nach dem Vorgange von Petersen an, dass der Pantheismus der Orphiker jünger sei als der der Stoiker, und dass demnach die pantheistischen Stellen der orphischen Gedichte entweder aus dem Stoicismus entlehnt oder von Stoikern in dieselben hineininterpolirt seien[1]), doch hat neuerdings Gruppe in seinem höchst gelehrten und durch kritischen Scharfsinn ausgezeichneten Werke »Die griech. Culte und Mythen I S. 651 ff.« dem gegenüber auf verschiedene Thatsachen aufmerksam gemacht, die allerdings, namentlich in Verbindung mit dem soeben geltend gemachten Grunde, eine Abhängigkeit des orphischen Pantheismus von dem stoischen als höchst zweifelhaft erscheinen lassen. Diese sind:

a) der Nachweis entschieden nichtstoischer Elemente in den Gedichten der

1) Vgl. Petersen im Philolog. 1868 (27) S. 384 ff. — 431 und dagegen Gruppe, D. griech. Culte I S. 555 Anm. 43; Schuster, *De veteris Orph. theog. indole atque orig.* Leipzig 1869 S. 81 ff. und dagegen Gruppe a. a. O. S. 652 Anm. 41; Kern, *De Orphei, Epimenidis, Pherec. theogoniis quaest. crit.* Berlin 1888 und im Hermes 1889 (24) S. 498 ff. und die Kritik von Gruppe, *D. rhapsod. Theog.* etc. in d. Jahrb. f. class. Philol. 1890, 17. Suppl. Bd. S. 728 ff. u. S. 738: »Dass der Kern [der orph. Hymnen] stoisch sei, dass ein Mythos in specifisch stoischem Sinn umgewandelt oder gar erfunden worden sei, hat bisher Niemand auch nur zu behaupten gewagt. Uebereinstimmungen mit der stoischen Lehre finden sich zahlreich, aber immer nur da, wo die Stoa sich an die Lehren des siebenten und sechsten Jahrhunderts anschloss«. Nichtsdestoweniger behauptet noch Dieterich, Abraxas Leipzig 1891 S. 82 ff. u. 84, 1 erhebliche stoische Einflüsse in den orphischen Gedichten nachweisen zu können; vgl. auch dessen Schrift *De Orph. hymn. cap.* V. Marburg 1891 (mir unzugänglich), worin nach Ludwich (Berl. Philol. Wochenschr. 1892 S. 1384) der Nachweis versucht wird, dass das orphische Hymnenbuch an der Küste Kleinasiens und Aegyptens (»*prope Alexandriam*« p. 24) im 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden oder redigirt sei. (Vgl. auch Gruppe, D. gr. Culte etc. S. 554 Anm. 43. S. 556, der darauf hinweist, dass auch gewisse ägyptische Hymnen ebenso wie manche orphische aus lauter Gottesnamen bestehen. S. 556 Anm. 44. 557). Weitere Literaturangaben s. b. Susemihl, Gesch. d. griech. Litt. in der Alexandrinerzeit I S. 375 ff. u. 896 f. S. auch Zeller, Philos. d. Gr. I³ S. 51 f. und 81 ff.

jüngeren Orphiker, z. B. die Vorstellung von den aus dem Urfeuer in die gesonderte Welt herabträufelnden Seelen, der Gedanke, dass sämmtliche Gestirne unserer Erde analoge Weltkörper seien u. s. w. (Gruppe a. a. O. S. 652 f.; vgl. S. 555);

b) die vielfache Uebereinstimmung orphischer Ideen mit ägyptischen[1]) (und orientalischen) Vorstellungen, z. B. hinsichtlich eines primitiven Pantheismus (Gruppe S. 491 ff., Brugsch, Rel. u. Mythol. d. alt. Aeg. S. 95 ff.), hinsichtlich des Mythus von der Zerreissung eines Gottes (Zagreus, Osiris, Horus), die in der orphischen Mystik dieselbe Rolle spielt wie in der ägyptischen Religion (Gruppe a. a. O. 639 u. 659), hinsichtlich der Theorie von der Entstehung des Alls aus Schlamm und Wasser (a. a. O. 658 ff.), der Lehren vom Weltei (Wiedemann, Herod. 2. Buch S. 397; v. Strauss, D. altägypt. Götterglaube I S. 371; Brugsch, Rel. d. Aegypt. S. 101, 161, 168 ff.), von der Vierzahl der Elemente (Gruppe a. a. O. 660, Brugsch, S. 28 f., 198 ff.), von der Wiedergeburt des Menschen und des Weltalls (Gruppe a. a. O. 661) u. s. w.

III.

Wir sind nunmehr an dem Punkte angelangt, von dem aus es möglich ist, den pantheistischen Pan der Orphiker mit den beiden seit Pindar und Herodot mit dem griechischen Pan identificirten ägyptischen Göttern Mendes und Chnum in Verbindung zu setzen.

Die Ansätze zu einer pantheistischen Auffassung einzelner Götter in der ägyptischen Religion reichen in eine unvordenkliche Zeit zurück. So sagt z. B. der vorsichtige A. Wiedemann, D. Rel. d. alt. Aegypter S. 167: »Vorstellungen von dem Aufgehen des Gottes im All oder richtiger vom Aufgehen des Alls im Gotte sind in Aegypten uralt[2]), sie finden sich bereits in den Pyramidentexten auf den vergötterten Todten übertragen und in der allermateriellsten Weise ausgeschmückt« u. s. w.

1) Schon die Alten scheinen den Zusammenhang der orphischen und der ägyptischen Religion klar erkannt zu haben, wie sich aus der sehr verbreiteten Tradition ergiebt, dass Orpheus in Aegypten gewesen sei (Lobeck, Agl. 239 ff.).

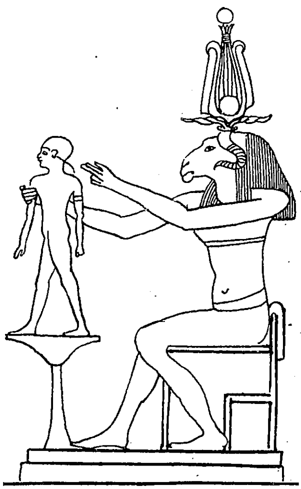
2) Vgl. auch Ed. Meyer im Lexikon der Mythol. I Sp. 285 unter Ammon: »Erst als die Dynastien der Pyramidenbauer ins Grab gesunken waren, etwa gegen Ende des 3. Jahrtausends v. Chr., mit dem Regierungsantritt der 12. Dynastie, wurde Theben die Hauptstadt des Landes. Damals waren die religiösen Anschauungen bereits völlig von der monotheistischen [= pantheistischen] Geheimlehre beherrscht, nach der alle Götter nur Namen oder Formen des Einen uranfänglichen und ewigen Sonnengottes waren. S. auch Wiedemann, Rel. d. alt. Aeg. S. 62.

Unterstützt wurde diese pantheistische Ausdeutung der einzelnen bedeutenderen Götter durch die, wie es scheint, ziemlich alte Vorstellung von dem unbekannten, hinter den sämmtlichen Naturerscheinungen verborgenen Weltgeiste, ‚dem einzigen Gott‘, dessen Glieder die Welt sind‘, dem ‚Vater aller Götter‘, dessen Emanationen oder Offenbarungen die Einzelgötter sind, die daher leicht mit dem grossen unbekannten Gott identificirt wurden[1]). Ganz besonders häufig sind nun Amon und die beiden anderen Widdergötter (= Pan) Chnum und Mendes mit diesem Weltgeist identificirt worden. Von Amon bezeugt das auf das Unzweideutigste Hekataios von Abdera, der Zeitgenosse Alexanders d. Gr. (bei Plut. de Is. et Os. p. 354) mit den Worten: *τὸν πρῶτον θεὸν τῷ παντὶ τὸν αὐτὸν νομίζουσιν*, eine Nachricht, die durch verschiedene Hieroglypheninschriften, namentlich durch einen aus der Perserzeit stammenden Hymnus an den Wänden des Tempels der Oase El-Chargeh (Wiedemann, D. Rel. d. Aeg. S. 167) bestätigt wird. Hier werden den sogenannten Elementargottheiten u. A. folgende Worte in den Mund gelegt: »Die Götter grüssen seine königliche Majestät als ihren Herrn, der sich in allem, was da ist, offenbart, und dessen Name in allem ist, im Berge wie im Strome. Das was in allen Dingen bleibt, ist Amon. Dieser königliche Gott war von Anfang an; er ist Ptaḥ, der grösste unter den Göttern . . . . Du bist der Herr, Dein ist das Königreich des Himmels, und die Erde gehorcht Deinem Willen. Die Götter sind in Deiner Hand, und die Menschen liegen zu Deinen Füssen. Welcher Gott ist Dir gleich? . . . Šu, Tefnut, Nut und Xunsu sind Gestalten, die Du annimmst, sie wohnen in Deinem Heiligthume . . . Du bist Mentu-Râ, Du bist Sokaris, Du verwandelst

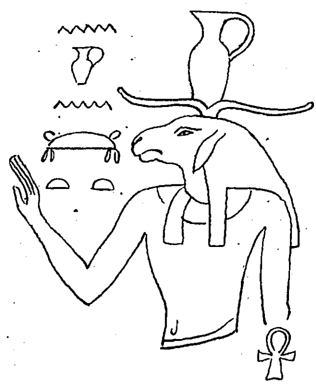
1) S. den Nachweis des primitiven Pantheismus in der ägyptischen Religion bei O. Gruppe, Die gr. Culte und Mythen etc. I S. 491 Anm. 8 und S. 492—494, bei Ed. Meyer, Gesch. d. Alt. I § 92. 93. 94. 115 und bei Brugsch, Rel. u. Myth. d. alt. Aeg. S. 95 ff. namentlich S. 98 f.: »Gott ist das Sein er selber«, — »das Beständige (Bleibende) in Allem«, — »das Bleibende von Allem«, — »das Bleibende, das sich mehrt ohne vernichtet zu werden«, — »der Eine, der sich millionenfach vervielfältigt«, — »vielgestaltig«, — »vielgegliedert«, — »Gott hat das All gemacht« u. s. w., — »Der Himmel ruht auf seinem Haupt und die Erde trägt seine Füsse«. — »Der Himmel birgt seinen Geist, die Erde seine Gestalt, und die Tiefe verschliesst sein Geheimniss.« — Sein Leib ist als [?] Luft, der Himmel ruht auf seinem Haupte und die neue Fluth enthält seine Gestalt«, u. s. w. Mit diesen Aeusserungen vergleiche man die vielfach damit übereinstimmenden Stellen orphischer Gedichte (fr. 6 Herm. = 121 ff. Abel; Zeller a. a. O. S. 51) und das Sarapisorakel bei Macrob. S. 1, 20, 16 f. (aus der Zeit Alexanders d. Gr.):

οὐράνιος κόσμος κεφαλή, γαστὴρ δὲ θάλασσα,
γαῖα δέ μοι πόδες εἰσὶ, τὰ δ' οὔατ' ἐν αἰθέρι κεῖται,
ὄμμα τε τηλαυγὲς λαμπρὸν φάος ἠελίοιο.

Dich in den Nil, Du bist Jugend und Alter, Du verleihest Leben der Erde durch Deinen Strom, Du bist der Himmel, Du bist die Erde und alles was in diesen ist«. Bekanntlich wurde Amon von den Griechen ihrem Zeus gleichgesetzt, und so erklärt sich die Rolle, welche Zeus als Urgott (Protogonos) und Weltenschöpfer in der orphischen Theogonie spielt, einfach aus der Bedeutung Amons in der ägyptischen Kosmogonie. Aber wir können noch weiter gehen und diejenigen, welche unsere Ableitung orphischer Ideen aus dem Aegyptischen anzweifeln



2) Chnum an der Töpferscheibe (nach Lanzone, Diz. di mitol. egiz. Tav. 336, 2).



3) Chnum mit der Henkelvase auf dem Haupte (nach Lanzone a. a. O. Tav. 337, 3).

möchten, auf eine weitere höchst merkwürdige Uebereinstimmung, die kaum eine zufällige ist, aufmerksam machen. Wie wir oben sahen, wurde der göttliche Weltordner oder Weltschöpfer in der orphischen Theogonie Protogonos, Zeus und Pan genannt. Eine einfache Erklärung dieser höchst merkwürdigen und sonst unerhörten Identificirung von Zeus und Pan als Weltordner und Urgötter erblicke ich in der Thatsache, dass diese Gleichsetzung von Zeus und Pan schon lange vor der Entstehung der orphischen Gedichte in der ägyptischen Religion vollzogen worden ist, indem Amon (= Zeus) und der Widdergott oder, wie die Griechen ihn aufzu-

fassen pflegen, Bocksgott (vgl. Jahrb. f. cl. Phil. 1892 S. 471 ff.) Chnum-Mendes[1]) (= Pan) als Weltenschöpfer und Urgötter einander gleichgesetzt werden[2]). Ich gehe jetzt daran, die Function des ägyptischen Pan (Chnum-Mendes) als Urgott und Weltenschöpfer aus Uebersetzungen altägyptischer Inschriften und Papyri nachzuweisen, die ich grösstentheils dem wichtigen Werke von Brugsch, Rel. u. Myth. d. alt. Aegypter Leipz. 1888 ff. entnehme. Vor Allem kommen hier die Inschriften eines noch erhaltenen Chnumtempels in Esne (Latopolis) in Betracht, dessen Wände mit zahlreichen Abbildungen des widder-(bocks-)köpfigen Gottes bedeckt sind. Danach ist Chnum »der Himmelsträger, welcher das Himmelsgewölbe mit seinen Händen aufgerichtet hat«, — »auf dessen Haupte der Himmel ruht« »und dessen Füsse die Erde trägt«, — »der den Himmel gemacht und das was in ihm ist«, — »der Schöpfer der Wesen, der erste Neuner, welcher die Enneas geschaffen hat, der Bildner aller Menschen auf seiner Töpferscheibe (s. Fig. 2), der eine Gott, der Ursprung des Aethers, der Baumeister am Anfang«[3]), — »der Bildner der Sterne, der Schöpfer der Götter,

1) Dass der in Oberägypten verehrte Widdergott Chnum-Chnubis mit dem unterägyptischen Widdergott Mendes identisch sei, scheint mir Brugsch, Rel. u. Myth. d. alt. Aeg. S. 191 f., 193 f., 242, 293, 308 f. klar erwiesen zu haben. Aber auch wenn die ursprüngliche Identität der beiden Götter unhaltbar sein sollte, haben doch wenigstens die Griechen die beiden widdergestaltigen (bocksgestaltigen) Gottheiten ihrem Pan gleich gesetzt und für identisch gehalten. Auf den oberägyptischen Pan (= Chnum oder Chem.?) beziehen sich mehrere griechische Inschriften von Chemmis, Koptos und Apollinopolis magna, die ihn *Πὰν θεὸς μέγιστος* und *κύριος Πάν* nennen und mit der Göttin *Τρῖφις* zusammenstellen (C. I. Gr. 4714; add. 4716 d 10; add. 4716 d 1; 4716 d 16 u. s. w.; mehr in meinem Aufsatze über die Legende vom Tode des grossen (d. i. des ägyptischen) Pan in den Jahrb. f. cl. Philol. 1892 S. 473 f., wo auch die übrigen Nachrichten über den Pan der Aegypter zu finden sind. Vgl. jedoch auch Wiedemann, Her. 2. Buch S. 366 f., der den Pan von Chemmis (Panopolis) mit Chem identificirt, obwohl dieser Gott, so viel wir wissen, in der Regel volle Menschengestalt (a. a. O. 367) hatte, während nach Schol. German. S. 409 Teubn. der Pan von Panopolis (= Aigipan) sich in eine Ziege (capra), d. h. in dasjenige Thier verwandelte, das auch sonst als Incarnation des Mendes angesehen wurde. Das deutet bei der sonstigen regelmässigen Verwechselung von Widder und Bock (*τράγος*) bei den Griechen (s. Jahrb. f. cl. Philol. 1892 S. 472) entschieden mehr auf Chnum und Mendes als auf Chem. S. auch Diod. 1, 18. Hygin p. astr. II, 28. Jahrb. f. cl. Phil. a. a. O. S. 471 Anm. 12.

2) Vgl. Wiedemann, Herodots 2. Buch S. 197: »Die zweite Spielart [von Widdern, d. h. die mit bocksartig ausgestreckten Hörnern] war dem Gotte Chnum heilig (vgl. Z. 77, 10 ff.), der seit der 18. Dynastie häufig mit Amon identificirt ward, eine Gleichsetzung, die sich noch in dem Proskynema *Χνούβει τῷ καὶ Ἄμμωνι* (C. I. Gr. 4893) geltend macht (vgl. Orelli 1243: *Iovi Hammoni Chnubidi*)«. Mehr in Drexlers Artikel Knuphis im Lex. d. Mythol. II Sp. 1250 ff.

3) Vgl. Orph. fr. 36 u. 48 Abel: *πάντων διατάκτωρ καὶ ὅλου τοῦ κόσμου* (= Pan oder Zeus) = *δημιουργός* b. Euseb. Praep. ev. 3, 11, 28 f.: *τὸν δημιουργόν, ὃν Κνὴφ οἱ Αἰγύπτιοι προσαγορεύουσιν, ἀνθρωποειδῆ . . . . τὸν δὲ θεὸν τοῦτον ἐκ τοῦ στόματος προίεσθαί φασιν ᾠόν, ἐξ οὗ γεννᾶσθαι θεόν, ὃν αὐτοὶ προσαγορεύουσι Φθᾶ, οἱ δὲ Ἕλληνες Ἥφαιστον, ἑρμηνεύειν δὲ τὸ ᾠὸν τὸν κόσμον. Ἀφιέρωται δὲ τῷ θεῷ τούτῳ πρόβατον κ. τ. λ.*

sein eigener Ursprung, der Ungeborene, dessen Wesen niemand erkennt, dem niemand vorangeht. Das ist der Vater, der ihren Leib entstehen liess. Er hat die Götter gebaut und die Göttinnen gemodelt, er hat erschaffen Mann und Weib, die Vögel, die Fische, das Wild, die Hausthiere und das Gewürm, gleich wie er ihr Vater ist. Er schuf sie am Anfang, und sie gingen in ihrer Gesammtheit aus ihm hervor, denn er ist die Enneas, die das All erschaffen und was da ist erzeugt hat. Er hing den Himmel auf und gründete die Erde, er machte das Wasser und schuf die grosse Wasserfülle (die Kuh Mehituerit), aus welcher alles, was entstanden ist, gemacht ward[1]). Heil Dir im Frieden, Du König der Sterne des Himmels[2]), der Du Eins bist mit dem Himmelsgewölbe« (Brugsch S. 504). In einer anderen Inschrift von Esne (b. Brugsch S. 504 f.) wird Chnum gepriesen als der Bildner der Bildner (vgl. oben Anm. 30), die Säule des Windes, welche unter dem Himmel und über die Erde dahinfährt, der Urheber der den Himmel tragenden Kraft . . ., der oberste der Widder, der gutthätige Sculptor der ganzen Welt, der Vorsteher des Windes . . .[3]), der Former und Sculptor des Lichtgottes Rā aus dem Feuchten u. s. w., woraus ersichtlich ist, dass er auch als Luftgott verehrt wurde. Ganz besonders deutlich erhellt die pantheistische Bedeutung Chnums aus einer von Brugsch S. 139 mitgetheilten Inschrift: »Er geht auf als Sonnenstrahl und leuchtet als Mond (vgl. ob. Anm. 14), kommt als Wind und tritt hervor als Nil nach seinem Belieben, er trägt den Himmel auf seinen vier Säulen, indem er ihn als Luft stützt«. Um seine Beziehung zu den vier Elementen auszudrücken, wurde Chnum-Mendes als vierköpfiger Widder aufgefasst, d. h. als Einheit der die vier Elemente darstellenden Götter Ra, Schu, Queb und Osiris; vgl. namentlich die Stele von Mendes (die auch für die Identität des Mendes, d. i. des Pan von Mendes, mit Chnum wichtig ist) und die von Brugsch S. 292 f. mitgetheilte Inschrift von Latopolis. Endlich ist noch bedeutsam, dass Chnum als »Schöpfer des Eies, das aus dem Chaos hervorging« (Brugsch S. 168 ff.)

1) Gerade so wie Chnum die vier Elemente (Himmel = Aether, Erde, Wasser, Luft; s. unten!) schafft und ordnet, so gilt im 11. orphischen Hymnus der kosmische Pan als Herr der vier Elemente (*γαῖα, ὕδωρ, ἀήρ* und *πῦρ = αἰθήρ*); s. oben Anm. 27.

2) Aehnlich heisst Pan im 11. orph. Hymnus v. 5 *ἀστροδίαιτος*; s. oben Anm. 12 u. 22. Freilich könnte man in diesem Falle auch an das mit Pan identificirte Sternbild des Steinbocks (Aigokeros, Aigipan) denken.

3) Auch der orphische Pan gilt als Windgott: vgl. Orph. hy. 34, 25: *Πᾶνα, θεὸν δικέρωτ', ἀνέμων συρίγμαθ' ἱέντα.* Vgl. auch *Cornut. de nat. deor.* 27: *συρικτὴν δὲ εἶναι . . . διὰ τὸ ὑπὸ παντοίων ἀνέμων διαπνεῖσθαι.* Daher tritt beim Tode des grossen Pan in der plutarchischen Legende, in der ich den ägyptischen Pan nachgewiesen habe, eine auffallende Windstille ein (vgl. Jahrb. f. cl. Philol. 1892 S. 475 f.). Vgl. über Chnum als Luftgott auch Brugsch a. a. O. S. 146. 304.

gepriesen wurde (s. ob. Anm. 20), eine Vorstellung, die uns bekanntlich auch in der älteren orphischen Lehre begegnet. Schliesslich mache ich auf die merkwürdige Thatsache aufmerksam, dass wie nach ägyptischer Lehre »alle Dinge die Glieder Gottes« sind (Gruppe a. a. O. S. 4), so in dem oben angeführten orphischen Hymnus die vier Elemente *μέλεα τὰ Πανός* genannt werden[1]).

Haben wir somit gesehen, dass der pantheistische Pan der orphischen Gedichte höchst wahrscheinlich der ägyptischen Religion, nicht aber der stoischen Philosophie entstammt, so erhebt sich naturgemäss die Frage, ob sich nicht der Zeitpunkt, wo der ägyptische Pan in die orphische Lehre eingedrungen ist, genauer bestimmen lasse. Ich bedauere auf dieses nicht unwichtige Problem an diesem Orte nicht näher eingehen zu können, weil eine wissenschaftliche Lösung desselben mit der Frage nach der Entstehung der orphischen Gedichte und deren Geschichte untrennbar verbunden ist, benutze jedoch die hier gebotene Gelegenheit dazu als meine Ansicht auszusprechen, dass die erste Beeinflussung der Orphiker durch die ägyptische Religion wahrscheinlich in dieselbe Zeit fällt, in der die Griechen durch Gründung von Colonien im Nildelta (Naukratis)[2]) und in dem Aegypten benachbarten Barke (Kyrene) mit den Aegyptern in nähere culturelle Berührung kamen, also im 6. u. 7. Jahrhundert (vgl. Busolt, Griech. Gesch. I S. 340 ff.). Vor allem mussten sie um diese Zeit die Bekanntschaft mit dem Hauptgott von Unterägypten, dem bocksgestaltigen Gott von Mendes, machen, den sie wegen seiner Bocks-(d. i. Widder-)Gestalt alsbald mit ihrem eigenen Hirtengott Pan identificirten (die Erklärung der Thatsache, dass der ägyptische Widder von den Griechen als Bock (*τράγος*) aufgefasst wurde, s. in meinem Aufsatze in den Jahrbb. f. cl. Phil. 1892 S. 472). Schon Pindar[3]) und Herodot reden von Mendes als von einer den Griechen wohlbekannten Gottheit. Die sämmtlichen mir bekannt gewordenen Stellen griechischer Schriftsteller, die sich auf diesen ägyptischen Pan beziehen, habe ich bereits in meinem Aufsatze über die

---

1) Vielleicht ist mit Chnum, dem vorzugsweise in Oberägypten verehrten, nach Einigen aus dem benachbarten Aithiopien stammenden Gott (v. Strauss, D. altägypt. Götterglaube I S. 367) der aithiopische Pan identisch, von dem Strab. 822, Diod. 3, 9, Ptolem. 4, 8 [7], 38, Steph. Byz. s. v. *Ἄδουλις* berichten.

2) Es scheint beachtenswerth, dass gerade in Naukratis ein schlangenköpfiger Gott verehrt wurde (Froehner, *Le Nome sur les monn. d'Égypte*, *Extr. de l'annuaire de la Soc. de Num.* Paris 1890 S. 20), was an den orphischen Protogonos (s. oben Anm. 20) erinnert. Vgl. Brugsch a. a. O. S. 158 f.

3) Bekanntlich finden sich bei Pindar auch mehrere Anklänge an orphische Gedanken; Nägelsbach, Nachhom. Theol. S. 406. Maxim. Mayer im Ausf. Lex. d. gr. u. röm. Myth. II, Sp. 1458.

Legende vom Tode des grossen Pan in den Jahrbüchern für cl. Philol. 1892 S. 470 ff. behandelt, daher ich hier darauf verzichten darf, mich nochmals mit ihnen zu beschäftigen.

Das Resultat unserer kleinen religionsgeschichtlichen Untersuchung lautet also:

Die Auffassung des altgriechischen Hirtengottes Pan als Ur- und Allgott entstammt höchst wahrscheinlich der ägyptischen Religion, deren bocks- oder widdergestaltiger Ur- und Allgott Chnum-Mendes schon von den Griechen des 7. und 6. Jahrhunderts mit ihrem Pan identificirt wurde. Durch diese Identificirung gelangte der Begriff eines Ur- und Allgottes Pan zuerst in die orphische und später in die stoische Lehre. Unterstützt wurde diese Entwickelung des Hirtengottes zum Ur- und Allgott durch eine falsche Etymologie (*Πάν = τὸ πᾶν*).

Zwei Fragmente vom Parthenon.

von

Bruno Sauer.

Mit Tafel III in Lichtdruck und 2 Textfiguren.

1. Frauentorso aus den mittleren Südmetopen.

Aus den Metopen des Parthenon sind uns nur wenige und nicht eben erfreuliche Frauenfiguren erhalten, die sich mit den edlen Gebilden in den Giebelgruppen und im Fries in keinem Sinne vergleichen lassen. Ein einziges Fragment hat der Zufall gerettet, das auch neben diesen höchsten Leistungen sich mit Ehren behauptet, und in ihm schenkt er uns ein Stück aus der gänzlich zerstörten mittleren Metopenreihe der Südseite wieder. Ich fand es 1889 im kleinen Akropolismuseum, wo es zwar nicht unbeachtet geblieben, jedoch als Fragment eines Hochreliefs nicht erkannt worden war. Sobald die Thatsache feststand, dass es zu einer Reliefdarstellung gehört habe, liess Stil, Material und Verwitterung kaum eine Wahl mehr, und ein Blick auf Carrey's Zeichnungen genügte, um einen bescheidenen Rest der rechten Figur der 19. Südmetope (Michaelis Taf. 3, 19) in dem Torso wiederzufinden. Die hier wiedergegebene Zeichnung



Gilliéron's ist wie die Carrey's genau von vorn, nur, um entstellende Verkürzung zu vermeiden, von einem bedeutend höheren Gesichtspunkte aufgenommen; so erklärt es sich, dass der von links oben nach rechts unten laufende Saum des von

den Hüften herabfallenden Himationzipfels bei Carrey viel weniger steil verläuft. Bewegung und Bedeutung der Figur lässt das wiedergefundene Stück leider nicht besser erkennen als die alte Zeichnung.

Ueber den Stil des Fragments brauche ich nur wenig zu sagen, zumal da es gerade aus stilistischen Gründen in einen grösseren Kreis wohlbekannter Monumente schon eingeordnet ist. Robert von Schneider hat in einem Aufsatz über attische Koredarstellungen des 5. Jahrh.[1]) auch unser Stück herangezogen, und seinen Darlegungen habe ich nur hinzuzufügen, dass sie durch die Zuweisung des Fragmentes an die Parthenonskulpturen noch sicherer begründet werden. Wie die Mädchenstatuette aus dem Peiraieus[2]) und der öfter wiederholte statuarische Typus, dessen bekannteste Vertreterin die albanische »Sappho«[3]) ist, steht dieses Parthenonfragment völlig diesseits der Gährungsepoche, der die theils noch alterthümlich ungelenken, theils derb naturalistischen Frauenfiguren anderer Metopen entstammen, und ist nicht merklich mehr verschieden von den Giebel- und Friesskulpturen, die in Pheidias' Greisenalter unter seinen Augen und mit seiner Billigung entstanden. Sogar eine gewisse Flüchtigkeit kann man an dem Fragment wahrnehmen und daraus schliessen, dass sein Meister in dem neuen Stil schon längere Zeit zu arbeiten gewohnt war. Viel vor 440 kann die Metope, von der es als einziger Rest sich erhalten hat, kaum entstanden sein.

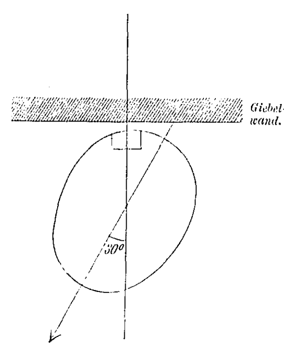
2. *Fragment vom Kopfe einer Göttin aus dem Ostgiebel.*

Ebenfalls im kleinen Akropolismuseum befindet sich das auf Tafel III abgebildete Fragment eines kolossalen Frauenkopfes, dessen Bedeutung mir, als ich meine Studien über die Giebelgruppen des Parthenon[4]) veröffentlichte, noch nicht ganz aufgegangen war. Das Fragment umfasst etwa das rechte obere Viertel des Kopfes und greift nur oben auf die linke Kopfhälfte über; vom Gesicht ist nur der rechte Schlaf mit dem äusseren Winkel des Auges erhalten, vom Ohr die obere Hälfte der Muschel, die im Lichtdruck leider ganz überschattet erscheint. Das Stück ist 0,31 m hoch, 0,40 breit, 0,27 dick; die Structur des pentelischen Marmors lässt für den Kundigen selbst der Lichtdruck erkennen. Die Zuweisung zum Parthenon gründet sich ausser

1) Jahrb. d. Kunstsamml. des allerh. Kaiserhauses 1891, S. 72 ff.
2) Athen. Mittheil. XIV. (1889) Taf. 4.
3) Overbeck, Atlas Taf. 14, 11. Brunn-Bruckmann, Denkmäler 255.
4) Athen. Mittheil. XVI. (1891) S. 59 ff.

auf eine technische Einzelheit, von der sogleich die Rede sein wird, auf den Stil, das Material und die bekannte Art der Verwitterung, Merkmale, die in ihrer Gesammtheit ausreichen, aus den Skulpturentrümmern der Burg jedes Parthenonfragment mit untrüglicher Sicherheit herauszufinden. Der Beweis wird dadurch vervollständigt, dass die etwa doppelt lebensgrosse Figur, von der das Fragment herrührt, nicht frei stand, sondern, wie das im Lichtdruck links unten eben noch erkennbare, roh eingearbeitete Loch beweist, vermittelst eines starken Ankers an einer Wand befestigt war. War die Figur demnach besonders labil aufgestellt, so ist sie kaum anders denn als Giebelfigur verständlich, die man schon der Masse wegen nur am Parthenon unterbringen kann.

Dargestellt war eine stattliche Frau mit einer fast ganz von Bronze gearbeiteten, reichen Krone; der schmale aus dem Marmor selbst gearbeitete Reif scheint kaum mehr als die Unterlage dieses metallenen Schmuckes zu bedeuten. Zahlreiche Löcher, deren Grösse und Anordnung die Abbildung deutlich erkennen lässt, vertheilen sich auf Reif und Haar. Am Reif stehen sie zu Paaren, sodass stets einem Loch auf der Oberfläche ein eben so grosses an seiner Vorderfläche entspricht; nur bei dem — von links gezählt — zweiten und fünften der neun Paare kommt ein drittes Loch hinzu. Abwechselnd mit diesen neun Paaren stehen dicht über dem Reif neun bedeutend grössere Löcher, weiter oben wieder elf kleinere, die letzteren mit Ausnahme des siebenten von links noch mit Bronzestiftchen gefüllt. Ein besonders grosses Loch (dm. 0,018, t. 0,03 m), das sich mitten im Scheitel befindet, darf man wohl auf die bekannte Vogelabwehr beziehen. Näheres über die Form des Kopfschmuckes festzustellen, ist nicht möglich; doch genügt das Erhaltene und die Vergleichung mit dem Cultbilde der Nemesis von Rhamnus, den Kopf einer königlichen Göttin zuzusprechen, deren feierliche Erscheinung durch den Schleier, welcher den Hinterkopf und den hier unverziert gedachten Reif überdeckt, noch gehoben wurde.



Aber das unscheinbare Fragment verräth uns noch mehr. Das Ankerloch dringt schräg von hinten in den Kopf ein; daraus folgt, dass dieser schräg zur Giebelwand stand. Da nun der Winkel zwischen der Axe des Ankerlochs, die natürlich der Tempelaxe parallel lief, und der Längsaxe des Kopfes etwa 30° beträgt, so ist zunächst gesichert, dass der Kopf sich dem Beschauer nicht ganz von vorn, sondern

in $^1/_3$-Profil von seiner linken, nicht erhaltenen Seite zeigte. Ferner ergiebt sich aus der Grösse des Kopfes[1]), dass er nur in nächster Nähe der Giebelmitte unterzubringen ist. Er gehört also nicht in den Westgiebel, mit dessen Hauptgruppe er nichts zu thun haben kann und dessen nächstbenachbarte Gestalten schon viel zu klein für ihn sind.

Ehe wir weitergehen, erinnern wir uns der wenigen sicheren Thatsachen, die uns über die Mittelgruppe des Ostgiebels bekannt sind[2]). Sie wurde rechts und links abgeschlossen durch sitzende, natürlich der Mitte zugewandte Figuren; die Hauptgruppe, der die Aufmerksamkeit jener Sitzenden galt, bestand aus dem nach rechts thronenden Zeus und der rechts von ihm stehenden Athena; in dem knappen Zwischenraum endlich befand sich je eine stehende Figur. Erhalten sind von diesen sechs Figuren nur drei Fragmente, der Torso einer männlichen Figur, unser Kopffragment und eine weibliche Hand mit Fackelrest, die Overbeck mit zwingenden Gründen der Mittelgruppe zugesprochen hat[3]). Diese Hand wird durch die Vernachlässigung des Fackelschaftes und durch die Regencorrosion einer nach links gewandten, wahrscheinlicher stehenden als sitzenden[3]), Figur von der rechten Giebelseite zugewiesen; das Kopffragment liesse sich der linken Seite nur unter der Voraussetzung geben, dass eine der nächstbetheiligten Personen von der Hauptscene weg und nach aussen blickte, auch dieses Fragment also ist rechts von der Mitte unterzubringen. Lassen wir den männlichen Torso vorläufig bei Seite, so bleiben für Kopf- und Handfragment im äussersten Falle vier Möglichkeiten der Vertheilung. Entweder gehören beide der rechts Sitzenden, dann bliebe für diese nur der Name Demeter übrig, während die zwischen ihr und Athena stehende Figur nicht zu benennen wäre. Oder sie gehören beide einer neben Athena stehenden Demeter. Oder es gehört der Sitzenden die Fackel, der Stehenden das Kopffragment mit Krone und Schleier; wir hätten also ausser der thronenden Demeter eine zwischen ihr und Athena stehende könig-

---

1) Das der Breite des Fragments (0,40 m) am Weber'schen Kopf entsprechende Maass beträgt nur 0,34 m.

2) Athen. Mittheil. XVI. (1891) S. 87.

3) Ber. d. sächs. Gesellsch. 1880 Taf. III 4, S. 172ff. Auf Grund erneuter Prüfung des Abgusses kann ich Overbeck's Darlegungen in allem Wesentlichen bestätigen; nur stellte sich nach meinen Messungen der Grössenunterschied zwischen der fackelhaltenden Hand und der Rechten von E als noch bedeutender heraus. Am sichersten vergleichbar ist die Breite der 4 letzten Finger, die an ihrer Wurzel gemessen bei E höchstens 0,11, bei dem Fragment mindestens 0,15 beträgt. Angenommen das Fragment gehörte einer sitzenden Figur von ähnlich gedrückter Haltung wie E, so würde schon deren Höhe sich auf etwa 2,30 bemessen, d. h. gleich der Giebelhöhe über Block 9 und 18 sein; nur von einer der Mitte näher sitzenden oder noch näher stehenden Figur kann also das Fragment herrühren.

liche, aber an Wuchs etwas kleinere Göttin anzunehmen. Oder endlich die Sitzende trug Krone und Schleier, die Stehende eine Fackel, die königliche Göttin thronte also und zwischen ihr und Athena stand Artemis oder Demeter[1]) als Eileithyia. Erwägt man, wie schlecht zu einer Demeter, besonders in dieser Scene, die königliche Erscheinung passt, wie nachdrücklich die äussere Beschaffenheit der Hand auf eine stehende und die mächtigen Proportionen des Kopffragmentes auf eine sitzende Figur hinweisen, so wird man sich für die letzte der vier Möglichkeiten entscheiden müssen.

Statt einer bequemen und einleuchtenden Reconstruction der Giebelmitte wird damit eine neue Schwierigkeit geschaffen; denn die Stelle unserer Fackelträgerin hat bisher der heftig bewegte Gott eingenommen, dessen Torso (H) von Ross an einer nicht genau bezeichneten Stelle unter dem Ostgiebel gefunden wurde. Ihm seinen Platz zu sichern, indem man die Fackelträgerin links von Zeus aufstellt, giebt der Zustand jenes Fragmentes, man mag die Figur denken wie man will, durchaus keine Berechtigung. Stellt man dagegen den Gott links von Zeus auf, so ergiebt sich zwar eine nicht unwichtige Uebereinstimmung mit der Composition des madrider Puteals, aber mit der bedenklichen Zugabe, dass die Figur ganz oder zum Theil vom Rücken erscheint. Leider lässt sich aus dem Torso selbst wenig Sicheres schliessen; ich wage deshalb kein abschliessendes Wort und begnüge mich, auf das neue Problem nachdrücklich hinzuweisen.

Für die rechts thronende, mit Krone und Schleier geschmückte Göttin liegt kein Name so nahe wie der der Hera; höchstens könnte nach Analogie des Pariser Vasenbildes *Mon. dell' Inst.* VI 56, 3 Leto in Betracht kommen, die auch sonst und gerade in bedeutenden rothfigurigen Vasenbildern mit diesem Kopfschmuck erscheint. Die Göttin sass der Mitte und der seltsamen Wundererscheinung zugewendet; nur den Kopf drehte sie dem Beschauer zu nach ihrer linken Seite. Im übrigen lässt sich nur vermuthen, dass die l. Hand nicht beschäftigt war den Schleier zu lüften, der auch am Bruch sich noch nicht vom Schädel löst[2]).

Wie über Composition und Gestalt der Ostgiebelgruppe giebt das Fragment auch über Stilfragen neuen Aufschluss. Wer etwa noch zweifelt, dass der Webersche Kopf in einen der Parthenongiebel gehöre, wird durch das neue Stück wohl überzeugt werden. Wir kennen dann aus den Giebeln vier genügend deutliche Beispiele[3]) des langschädeligen Kopftypus, für den der sog. Theseus lange Zeit das ein-

1) Vgl. Löschcke, Arch. Zeit. 1876, S. 111.

2) Nach freundlicher Mittheilung Brückners.

3) Michaelis Taf. 8, 9 zeigt trotz starker Zerstörung der Einzelformen deutlich die gleiche Anlage.

zige sichere darbot. Diese Eigenthümlichkeit und der bei aller Grossartigkeit milde Ausdruck der Gesichter stellt die Giebelfiguren in einen entschiedenen Gegensatz zu der jetzt ziemlich allgemein[1]) dem Alkamenes zugeschriebenen Aphrodite und dem Münchener Enchriomenos, den Klein auf Grund einer für mich völlig überzeugenden Conjectur für den *encrinomenos* des Alkamenes eingesetzt hat[2]). Dagegen findet sich gerade die Schädelform der Giebelfiguren an dem Kopffragment der Nemesis des Agorakritos[3]) wieder, das auch in der Technik unserem Fragment und dem Weberschen Kopf auf's engste verwandt ist. Und fragt man weiter, welche der genannten Werke die deutlicheren Anklänge an Pheidiassche Art aufweisen, so wird man wiederum die Parthenonfiguren und das Nemesisfragment, nicht jene dem Alkamenes zugewiesenen Werke zu nennen haben.

Alkamenes und Agorakritos sind die Namen, die heute wohl den meisten Forschern sich auf die Lippen drängen, wenn sie den Meister der Giebel- und Friesskulpturen des Parthenon zu nennen versuchen. Unser Fragment scheint mir geeignet, die Aussichten des Alkamenes zu verringern, zu steigern die des Agorakritos, der seines Meisters Pheidias Liebling war.

1) Widersprochen haben Winter (50. Berl. Winckelmannsprogramm S. 121) und neuerdings Reisch (Eranos Vindobonensis S. 18 f.). Für mich ist die Aehnlichkeit der Köpfe des Münchener Athleten und der Aphrodite ein neuer Grund, an der herrschenden Ansicht festzuhalten.

2) Arch.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich XIV. (1891) S. 6 ff. Beweise hat Klein freilich nur für seine Emendation der Pliniusstelle beigebracht, die Identität des Münchener Werkes mit dem des Alkamenes nur behauptet.

3) Athen. Mittheil. XV. (1890) S. 64.

Athletenkopf in Erbach

von

Eduard Anthes.

Mit Tafel IV in Lichtdruck.

Die Antikensammlung im Schloss zu Erbach im Odenwald enthält als ältestes und neben dem sogenannten Alexanderkopf wohl bedeutendstes Stück den Jünglingskopf, der auf Tafel IV in Vorder- und Seitenansicht mitgetheilt wird[1]). Leider ist der Fundort des Werks nicht bekannt; da aber Graf Franz zu Erbach, der Gründer der Sammlung, von 1774 an theils bei einem längeren Aufenthalt in Rom, theils nach

---

1) Stark, Festschrift zur 50jährigen Stiftungsfeier des Arch. Instit. in Rom 1879, S. 11; vgl. Anthes, Die Antiken der Gräfl. Erbachischen Sammlung, Nr. 1. Schäfer, Kunstdenkmäler des Grossh. Hessen, Kreis Erbach, Fig. 43.

Die wichtigsten Maasse sind folgende:

	Erbacher Kopf:	Londoner Kopf:
Scheitel — Kinn	0,265	0,250.
Haaransatz (d. h. unterer Rand der Binde) — Kinn	0,178	0,176.
Haaransatz — Nasenflügelrand	0,106	0,106.
Haaransatz — Mundspalte	0,130	0,125.
Innerer Augenwinkel — Kinn	0,116	0,116.
Nasenansatz — Kinn	0,131	0,127.
Augenbrauenhöhe — unterer Rand der Binde	0,041	0,040.
Ohrlänge	0,068	0,069 (rechts).
Mundbreite	0,048	0,046.
Aeussere Augenweite (ohne Lider)	0,098	0,095.
Innere Augenweite (ohne Drüsen)	0,039	0,033.
Augapfellänge (ohne Drüsen)	0,029	0,028.
Augapfellänge (mit Drüsen)	0,033	0,031.
Augapfelhöhe (ohne Lid)	0,012	0,012.

Die Maasse des Londoner Exemplars wie überhaupt die Notizen darüber verdanke ich B. Sauer, der die Güte hatte, den Kopf an Ort und Stelle für mich nachzusehen.

seiner Rückreise durch Vermittlung von E. Q. Visconti, Albani, Reiffenstein, Venuti und Hamilton seine Sammlung von 34 Marmorwerken aus Italien, besonders aus der Umgebung von Rom, zusammenbrachte, so dürfen wir annehmen, dass auch der Athletenkopf auf italischem Boden zum Vorschein gekommen ist. Die vor wenigen Monaten bei einem Brand zu Grunde gegangenen Sammlungsakten haben dem Verfasser dieser Zeilen noch vorgelegen, boten aber für die Bestimmung des Fundorts nicht den geringsten Anhalt.

Wie alle in seinen Besitz übergegangenen antiken Bildwerke, liess der Graf in Rom auch diesen Kopf in seinen beschädigten Theilen ergänzen; doch ist glücklicherweise dadurch kein Unheil angerichtet worden, da nur wenige Partien des Gesichts und zwar von verschiedenfarbigem Marmor ergänzt sind[1]). Neu ist die Nasenspitze mit dem linken Nasenflügel, ein kleines Stück auf der linken Seite des Kinns, endlich die Hermenbasis mit den über die Schultern herabfallenden Enden der Kopfbinde. Ob der Kopf zu einer Statue gehörte, ist nicht mehr festzustellen. Alle Ergänzungen lassen sich an dem Lichtdruck wohl erkennen. Eine Ueberarbeitung, wie wir sie bei vielen Stücken der Sammlung finden, wurde bei diesem Kopf nicht vorgenommen.

Ein zweites Exemplar desselben Werkes ist der sogenannte Capranesische Kopf im Britischen Museum, der 1846 angekauft wurde[2]) und etwas weniger gelitten hat als der Erbacher; ein Vorzug des letzteren ist aber die Erhaltung eines grösseren Theils der Nase. Beide Male ist das Original mit grosser Sorgfalt nachgebildet worden. Der Hauptunterschied der zwei Exemplare ist, dass das Erbacher einen steileren Gesichtswinkel und ein etwas volleres Untergesicht hat; dadurch wirkt der Kopf im Profil strenger und alterthümlicher als der Capranesische. Gering sind die Abweichungen in den Locken um Stirn und Schläfen; etwas mehr Verschiedenheit findet sich im Haar über der Binde und hinter den Ohren. Vollständig ist die Uebereinstimmung in der Anordnung der Binde und des Haarabschlusses im Nacken. Hier wie dort ist die Binde an der tiefsten Stelle geknüpft, und die Enden dann, um ihre Länge zu vermindern, nochmals nach den Ohren zu zwischen Binde und Haar durchgesteckt, aber gleich wieder heruntergezogen, sodass über der Binde eine Schleife entsteht. Ergänzt ist bei dem Londoner Exemplar die Nasenspitze bis zur halben Höhe des Nasenrückens; beide Flügel sind unverletzt. Bestossen ist die rechte und linke

---

1) Der Marmor des Kopfes scheint pentelisch, der der Ergänzungen italisch zu sein.

2) *Synopsis of the contents, ed.* 63, 1856, S. 97.

Ohrmuschel sowie das Band an der rechten Seite des Hinterkopfs. Die Büste bis zum Beginn des Kinns ist ergänzt; die Grenze zwischen alt und neu verläuft hier fast durchweg horizontal.

Der Denkmälerkreis, dem beide Köpfe angehören, zählt nicht allzuviele Nummern[1]). Am nächsten verwandt sind die beiden Apollonköpfe aus Rom, die Petersen[2]) veröffentlicht und mit Recht der Periode unmittelbar vor der Blüthezeit der Kunst des Pheidias zugewiesen hat. Die grosse Uebereinstimmung im Allgemeinen schliesst indessen manche bedeutungsvolle Unterschiede im Einzelnen nicht aus. Die römischen Köpfe Apollone zu nennen verbietet nichts; der Erbacher Kopf und seine Wiederholung dagegen stellt einen Athleten dar mit breiter Binde, die den Kopf umspannt und mit ihren Enden über die Schultern fällt, während dort ein schmaler Reif das in Locken über den Nacken herabhängende Haar umgiebt. Was den Erbacher Athleten den annähernd gleichaltrigen Köpfen, sowohl den beiden römischen als auch z. B. dem des Diskobolen Lancelotti ähnlich macht, ist das ziemlich spitz zulaufende Untergesicht. In Folge der Haartracht ist die Stirn bei den Apollonen und dem Athleten gleich gebildet; fast ohne Einziehung setzt sich ihre Linie in der kräftigen Nase fort. Die Durchbildung der einzelnen Gesichtstheile lässt überall noch die Strenge der archaischen Kunstübung durchblicken. Von hohem Werth für die Beurtheilung des Stils ist die Haarbehandlung. Organisches Leben zeigt das Haar bei den drei Köpfen noch nicht; wie eine leichte dünne Hülle umgiebt es den Schädel, dessen Formen es deutlich hervortreten lässt. Dadurch scheidet sich der Erbacher Kopf von den nicht allzuviel späteren Parthenonskulpturen, bei denen das Haar, wenn auch noch dem Schädel untergeordnet, sich doch schon mehr vom Kopf ablöst; besonders deutlich wird dies, wenn man noch den Diadumenos Farnese in den Kreis der Vergleichung mit aufnimmt.

Gegenüber den stilverwandten römischen Köpfen weist der Erbacher einen nicht unbedeutenden Fortschritt in der Haarbehandlung auf. Allen drei Köpfen ist gemeinsam, dass die das Haupt umgebende Binde die gesammte Haarmasse in zwei deutlich von einander geschiedene Partien theilt, das mehr flächenhaft behandelte und sozusagen in den Kopf hineingearbeitete Haar auf Scheitel und Hinterkopf, und die Lockenreihe, die nach dem sorgfältigen Anlegen der Stirnbinde unter dieser hervorkommt.

---

1) Dass von einer Aehnlichkeit des Kopfes mit den sogen. Jubaköpfen (v. Duhn, West-Deutsche Zeitschrift 1886, S. 199) keine Rede sein kann, zeigt eine einfache Vergleichung.

2) Röm. Mittheil. VI. 1891, Taf. XI, XII.

Hierbei zeigt sich der Unterschied: die römischen Köpfe bilden die Haare so, dass die beiden durch die Binde geschiedenen Haarmassen völlig verschieden behandelt sind und ohne Zusammenhang mit einander zu sein scheinen. Das Haar oberhalb der Binde ist vom Wirbel auf der Mitte des Hinterkopfs ausgehend in flache wellenförmige Strähne gegliedert, die durch den Reifen scharf abgeschlossen sind. Anders beim Erbacher Kopf und dem gerade in diesen Theilen mit ihm genau übereinstimmenden Londoner. Hier zeigt sich das erfolgreiche Bestreben, der Natur gemäss eine reichere Gestaltung des Haares durchzuführen; es wird in einzelne Löckchen aufgelöst, die sich auch unterhalb der Binde organisch fortsetzen. Zeigt sich hierin ein Fortschritt, so sind andrerseits die Stirnlöckchen des Erbacher Athleten eher noch schematischer gebildet als bei jenen Apollonköpfen; doch sind sie ohne Benutzung des Bohrers hergestellt. An der Seite des Kopfs, nach den freibleibenden regelmässig gebildeten Ohren zu, sind es nicht spiralförmige Löckchen, sondern flach anliegende Ausläufer des Haupthaars. Im Nacken fehlen dem Athleten die lang herabwallenden Haarmassen, die beide römische Köpfe aufweisen. Die Art, wie die einzelnen Locken des Oberkopfes nochmals durch drei bis vier gleichlaufende Linien gegliedert sind, findet sich auch sonst, und zwar bei Kunstwerken aus zwar ziemlich gleicher Zeit aber sehr verschiedener Stilgattung. So genau entsprechend auf dem Kopf einer fragmentirten Sabouroff'schen Grabstele[1]); die »etwas ängstliche und harte Sorgfalt«, mit der dort die Haarbüschel gebildet sind, findet sich auch auf dem Erbacher Kopf[2]). Aber auch ein älteres Kunstwerk, der weibliche Bronzekopf von der Akropolis[3]), zeigt dieselbe Anordnung, wie auch der Dresdener Kopf[4]) aus Perinth, in dem wir ein echt attisches Werk zu erkennen haben. Von späteren seien die Phaonhermen als verwandt wenigstens angeführt. Da diese Haarbehandlung sich bei einer Reihe von stilistisch auseinander liegenden Köpfen findet, wird man sie nicht als sicheres Kriterium auf den Stil eines bestimmten Meisters ansehen dürfen, sondern sagen müssen, dass man in verschiedenen Schulen eine derartige Belebung des Haares versucht hat. —

Zur Vergleichung mit dem Erbacher Athletenkopf eignet sich ganz besonders der schon erwähnte attische Kopf aus Perinth[5]). Zunächst zeigt sich eine bedeu-

---

1) Sammlung Sabouroff I, Taf. 5.

2) Furtwängler glaubt in der Haarbehandlung des angeblich aus Megara stammenden Reliefs die Art erkennen zu können, in der Myron seine Haare bildete.

3) *Musées d'Athènes* 16.

4) Athen. Mittheil. XVI, Taf. 4, 5.

5) A. a. O. S. 313 ff.

tende Verschiedenheit in der Form des Schädels. Wenn auch die Umrisslinie des Ober- und Hinterhauptes, von vorn gesehen, an beiden Köpfen ziemlich gleichmässig verläuft, so besteht doch ein gewichtiger Unterschied darin, dass bei dem attischen Kopf die grösste Breite an der Schläfe liegt; der Erbacher Athlet aber weist eine bedeutende Ausladung des Schädels über den Ohren auf, wenn auch nicht in dem Grade, wie wir sie bei den Köpfen der polykletischen Kunst zu treffen gewohnt sind. Damit hängt zusammen, dass das ganze Gesicht bei dem Erbacher und den verwandten römischen Köpfen wesentlich schmäler erscheint und nach unten spitzer zuläuft als bei dem attischen, der von vorn gesehen ein viel regelmässigeres Oval zeigt. In jenen Köpfen dürfen wir im Keim schon die eigenthümliche Kopfbildung der späteren peloponnesischen Werke erkennen.

Auch in der Profillinie unterscheiden sich beide Köpfe, besonders in der Stellung der Nase zur Stirn; beim Erbacher Athleten trennt die beiden eine leise Einziehung; der attische Künstler bildete die Nase in direkter gradliniger Fortsetzung der Stirn. Auch springt dort das Untergesicht viel kräftiger hervor, als hier.

Nicht geringer sind die Abweichungen in den Einzelheiten der Gesichtsbildung. Der Künstler des Erbacher Athleten arbeitete die Augen grösser, anatomisch richtiger und auch lebensvoller als der attische Meister. Die grösste Verschiedenheit macht sich aber in der Wiedergabe des Mundes geltend. Auf den Lippen des attischen Kopfes schwebt »als Nachhall eben überwundener archaischer Darstellungsweise noch der leise, kaum merkliche Hauch eines Lächelns« (Herrmann), hier dagegen sehen wir den festgeschlossenen Mund schon mit feiner Beobachtung der natürlichen Form in schöngeschwungener Linie dargestellt, freilich ohne dass es der Künstler vermeiden konnte, seinem Werk den Ausdruck eines fast mürrischen Ernstes aufzudrücken, der sich ähnlich, aber in geringerem Grad, auch bei den römischen Apollonen zeigt.

Aus alledem geht eine scharf ausgesprochene stilistische Verschiedenheit der beiden Köpfe hervor, die in anderem Sinne sich im Ausdruck beider kundgiebt. In dem attischen Kopf herrscht trotz aller Gebundenheit in den einzelnen Formen und der Strenge in ihrer Darstellung doch schon lebensvollere Frische und ein bedeutenderer geistiger Ausdruck als im Erbacher Athleten und in den ihm verwandten Köpfen, denen eine gewisse Trockenheit und Leere gegenüber dem Werk des athenischen Künstlers nicht abgesprochen werden kann. Formensprache und Ausdruck weisen darauf hin, dass wir den Ursprung des Erbacher Kopfes nicht in Attika zu suchen haben. Berücksichtigt man ferner die Eigenthümlichkeiten, die er mit späteren peloponnesischen Werken gemein hat, so wird die Vermuthung wahrscheinlich, dass

der Athlet auf dem Gebiet oder doch wenigstens unter dem Einfluss peloponnesischer Kunst entstanden ist. Dies gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man den allerdings älteren Bronzekopf von der Akropolis[1]) zum Vergleich heranzieht, in dem man mit Recht ein Werk der argivisch-sikyonischen Schule erkannt hat[2]). So glaube ich, in dem Erbacher Athleten im Gegensatz zu dem aus Perinth ein unter dem Einfluss der peloponnesischen Kunstübung entstandenes Werk erkennen zu dürfen.

Auf einen bestimmten Künstler als Urheber dieses Athletentypus zu rathen, halte ich für verfrüht, so lange nicht eine grössere Zahl von Denkmälern dieser Gruppe erkannt und genauer Vergleichung zugänglich gemacht ist[3]). Das Verdienst dieser Zeilen möge sein, auf eins der weniger bekannten unter diesen Monumenten hingewiesen zu haben.

---

1) *Musées d'Athènes* Nr. 16.

2) Studniczka, Athen. Mittheil. XVII, 1887 S. 372.

3) Verwandt ist der Ephebe vom athenischen Olympieion im Saal der archaischen Skulpturen des Nationalmuseums in Athen; da mir nur eine kleine Photographie des Kopfs zur Verfügung steht, muss ich mich darauf beschränken, die Aehnlichkeit hervorzuheben.

Zum Hermes des Praxiteles

von

Arthur Schneider.

Mit Tafel V in Lichtdruck und 7 Figuren im Text.

Die auf Tafel V gegebene Abbildung einer Wiederholung des Hermes des Praxiteles in pompejanischer Wandmalerei führt kein bisher unbekanntes Denkmal vor Augen, ist aber bestimmt, eine bessere Vorstellung von einem solchen zu geben, als die bisher einzige Abbildung darbot. Ich fand das als 373 von Helbig verzeichnete 0,23 m hohe Bild 1888 in der Casa di Sallustio in dem Zustande vor, wie ihn die unter mechanischer Unterstützung gemachte sehr genaue Zeichnung Eichler's darbietet. Ich liess sie anfertigen, weil mir eine neue Wiederholung des Hermes vorzuliegen schien, da die Publication, die das Bild erfahren hatte, mir als beträchtlich abweichend vorschwebte. Sie ist von Furtwängler, der Satyr von Pergamon Taf. III Fig. 6 gegeben worden, der auch das Verhältniss des Bildes zur praxitelischen Gruppe richtig erkannt hat. Obwohl er lediglich das Schema wiedergeben wollte, so ist doch selbst hierfür eines wenigstens störend, das ist die Wendung des Kopfes des Satyrs. Genau war sie freilich ebensowenig, wie die Züge des Gesichtes — vor fünf Jahren wenigstens nicht mehr — zu bestimmen, eines aber ist klar, dass sie nicht nach der Traube gerichtet war, sondern eher nach Art des Bildes der Casa di Naviglio[1]) zu ergänzen ist. Schwerlich wären sonst auf der rechten Kopfseite die Blätter des Kranzes erkennbar, die bei Furtwängler auch thatsächlich weggelassen sind. Weiter ist der seltsame Haarschopf dort irrthümlich gezeichnet. Ferner ist an Stelle der unmöglichen Schärpe, die im Oberkörper geradezu verschwindet, ein etwas phantastisch umgeworfenes dünnes Gewand zu erkennen, das unter dem linken

1) v. Rohden, Jahrbuch 1887, Taf. VI, S. 66.

Arme hindurchgezogen im Rücken herabhängt. Wesentlich anders ist auch die linke Schulter, die weit weniger gehoben erscheint; das rechte Aermchen des Kindes verschwindet z. Th. hinter dem Oberarm des Trägers. Der rechte Fuss erscheint mehr schreitend, als in Tanzbewegung, auch die Hand mit der Traube ist mehr nach vorn gewendet, als die Publication vermuthen liess. Alles zusammengenommen ist der Anschluss an den Hermes demnach in dem Wandgemälde thatsächlich weit enger — wenn auch natürlich der Abweichungen viele übrig bleiben. Die Umwandlung der Gruppe ins Idyllische — mythologisches Genre darf man es, wie Helbig[1]) darlegt, kaum mehr nennen — hat für diese Zeit nichts Verwunderliches, stehen wir doch in der Periode der Decadence; ebensowenig die Erotenvorliebe, für die Helbig[2]) Belege und Begründung anführt. Nur ist es nicht unwichtig, dass trotz dieser Umwandlung die Traube beibehalten ist, zu der sich Eros nicht eben hingezogen fühlen musste, wohl aber Dionysos. Ich glaube deshalb Reinach's[3]) »*La restauration du bras d'Hermès est toujours obscure*« ist erledigt, kein anderer Grund als die Anlehnung an das Vorbild kann bei unserem Bilde für die Traube bestimmend gewesen sein. Je weniger der Verfertiger verstand, was er abschrieb, um so unverdächtiger ist seine Lesart. Zweifellos gehört die Darstellung jener ersten Gruppe »gemeinsamen Eigenthums der griechisch-römischen Welt« Helbig's[4]) an, die er bereits durch Nachweis statuarischer Vorbilder zu erweitern versucht hat[5]), von der v. Rohden die Vermuthung ausspricht, dass sie noch manche Spiegelung berühmter Meisterwerke enthalten möge. Dass gerade »nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreich decorativ angewandten einzelnen Figuren und Gruppen, welche theils auf einfarbigem Grunde stehen, theils zur Belebung der gemalten Architektur dienen, den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen«, hatte schon Burckhardt erkannt. Gerade die Thatsache aber, dass die Architektur dieser Bilder sich immer mehr verzierlichte, verflüchtigte, ja schliesslich verschwand, sodass die Figuren auf dem einfarbigen Grunde nicht stehen, sondern vielmehr schweben, ist bestimmend geworden für die Verwendung der Vorbilder. Diese absolute Existenz, zu der auch auf gewissen Vasen die Gestalten, selbst unter Verzicht auf den Basis-

1) Untersuchungen u. camp. Wandm. S. 85.

2) Ebenda S. 223, das Eindringen dieses Zuges in unsere Gruppe, im ersten Jahrh., also früher als Heydemann noch annahm, wird hierdurch gesichert.

3) *Rev. archéol.* 1888. S. 1—4.

4) S. 71.

5) S. 82.

strich, gelangen, verträgt nur die Menschenfigur — die übrigens auch gern als schwebend, fliegend gekennzeichnet wird, nichts organisch mit dem Boden Verbundenes. Der Baum, selbst in seiner Andeutung, muss wurzeln; kann er das nicht, muss er wegfallen. Damit erklärt sich, dass das künstlerische Motiv verloren gegangen ist, erklären sich alle Abweichungen vom Vorbilde, so der v. Rohden'schen, wie noch mehr unserer Gruppe. Doppelte Unterstützung des Oberkörpers ist gerade das Kennzeichen praxitelischer Kunst, wo sie aufgegeben ist, geht der herrliche Schwung der Körperlinie, der reizvolle Wechsel von tragender und getragener Hälfte verloren. Der Grad dieser Unterstützung, die Freiheit ihrer Verwendung ist deshalb benutzt worden als Massstab für die Entwickelung des künstlerischen Vermögens des Praxiteles, d. h. für die historische Anordnung seiner Werke[1]). Da erst in jüngster Zeit wieder diese Frage von dem Lehrer angeregt worden ist, dem diese Beiträge ein Zeichen dankbarer Verehrung sein sollen, scheint es nicht unangemessen, sie mit kurzen Worten hier zu streifen, zumal da diese Erwägung die ausschlaggebende bei der Frage nach der Entstehungszeit des Originals bleiben wird. Sind doch Brunn's, sowie Reinach's sonstige Gründe für die Annahme, der Hermes sei ein Jugendwerk des Künstlers, zu subjectiv, um eine Entscheidung herbeizuführen. Denn wenn geltend gemacht wird, die höchste Vollendung fehle dem Werke, so möchte ich dagegen bemerken, dass gerade die unbestrittene Thatsache, dass der Rücken der Hauptfigur, da er schwer sichtbar war, bewusst vernachlässigt, nicht polirt worden ist, hier wichtig wird. Ich glaube, dass eine solche Mühersparniss, so sehr sie durch die Aufstellungsumstände gerechtfertigt erscheint, eher bei einem vielbegehrten, seiner Wirkung und der Anerkennung seiner Schöpfung sicheren Meister verständlich ist, als bei einem werdenden. Rein Technisches wird demnach nicht entscheiden. Geht man vom Kopfe aus, so ist ein Anschluss an Früheres, den Kekulé zuerst darlegte, unbestreitbar. Allein die Thatsache, dass immer mehr Vertreter dieses Typus bekannt werden (ich erinnere an die Constantinopolitaner Bronce), die doch nicht geradezu von einander abgeleitet werden können, lassen mehr an eine *κοινή* denken, eine organische Weiterentwickelung ganz im Sinne antiker Kunstanschauung. Was weiter den Umstand nicht hinreichender Ausreifung des Charakters des Kopfes anlangt, so muss bei einem Vergleiche mit dem andrischen Standbild daran erinnert werden, dass es Grab-, nicht reines Idealbild ist. Jedenfalls aber, dass gerade der Zug des harmlos scherzenden Listgottes nur in der Gruppe hervortritt. Denn er »scherzt« in

1) Sächs. Ber. d. W. 1893. 23. April ist die Literatur verzeichnet.

der That. Er zeigt dem kleinen Dionysos die Traube, seine, des Weingottes Traube, und da dieser begehrlich darnach verlangt, entzieht er sie ihm mit neckischer List. Schmeichelnd legt ihm der Kleine die Hand auf die Schulter, zappelnd strebt er empor, während Hermes, das Spiel mechanisch wiederholend, sinnend an dem Kinde vorbeiblickt. So »wartet« er des Schützlings tändelnd ihn täuschend; er kann die Schalkheit nicht lassen, — aber nicht Verschlagenheit eignet dem Gotte jetzt, sondern er erhöht durch Zaudern die Lust des Kleinen an der Gabe, die er ihm bestimmt hat. Mir ist sehr fraglich, ob nur oder gerade ein jugendliches Gemüth zu solch bewusster Harmlosigkeit durchdringt. Uebercultur gebar das Idyll. Der jugendliche Schiller schilderte einen Franz Moor, während der gereifte den Tell schrieb. Also auch aus diesen Erwägungen scheint mir ein bündiger Schluss im Sinne Brunn's unmöglich. — Die Ueberlieferung hilft uns wenig. Geringe Berühmtheit folgt nicht aus ihrem Schweigen, sie hat auch sonst zuweilen übergangen, was höchster Beachtung werth erscheint. Wollte man auf sie achten, so möchte es scheinen, dass Erzwerke der Jugend des Künstlers vorwiegend gehörten, seine Marmorarbeiten höher geschätzt waren. Positiven Anhalt gewährt uns nur eines, dass des Künstlers Vater den gleichen Vorwurf behandelt hat. Der nächstliegende Gedanke ist, eine gewisse Anlehnung an dieses Vorbild anzunehmen, wie wir von Daippos ein gleiches Verhältniss zum Apoxyomenos seines Vaters Lysipp kennen. Nur muss man sich hüten, eine einfache Abwandlung des geschaffenen Typus vorauszusetzen, vielmehr zeigt die Antike, wie der dichtende wie bildende Künstler einen Reiz empfand, mehrfach behandelte Themata mit seinem eigenartigen Geiste zu erfüllen. Dabei ist ein Anlehnen an einmal gefundene, glückliche Lösungen sowohl bei dem reifen, wie bei dem beginnenden Künstler möglich, ja wahrscheinlich, da eine Sucht nach überraschender Originalität des Motivs dem Alterthum fremd ist. Die Anregung zu der Aufgabe wird also der Künstler von seinem Vater empfangen haben und deshalb ist, glaube ich, Reinach's Vermuthung, die Gruppe als eine Frucht eines politischen Ereignisses des Jahres 363 zu betrachten, zurückzuweisen. In wie weit er sich formal an des Vaters Werk anschloss, ist nicht direct zu ermitteln, da das Verhältniss der Gruppe des Giardino Boboli zu ihm ganz unsicher ist. Indirect hat man deshalb an die Eirene angeknüpft, die eine verwandte Aufgabe gelöst zeigt. Die Innigkeit der Beziehung der Figuren zu einander, d. h. der Grad der geistigen Bedeutung des Kindes für die Gruppe, der Grad der Bekleidung des Kindes und die Vollkommenheit seiner Darstellung sind als Vergleichspunkte verwendet worden; die Wendung des Antlitzes der Eirene zum Kind scheint eine engere Verbindung als beim Hermes anzudeuten, allein sie war nöthig, da

sie der einzige Ausdruck ihres Verhältnisses zu ihm ist, während in unserer Gruppe eine Handlung vorliegt, die in Begehren und Zurückhalten beide Figuren hinlänglich verbindet. Gerade sie schliesst aber den Gedanken an attributive Behandlung des Kindes aus. Das Attribut kann sich auf die Hauptfigur handelnd beziehen, sobald aber eine auf das »Attribut« bezügliche Handlung der Hauptfigur das Motiv der Composition inhaltlich bestimmt, bilden beide eine Gruppe. Eine bewusste Vernachlässigung des Kindeskörpers oder absichtliche Kleinheit kann also nicht vorliegen. Dass das Kind in dem Verhältnisse zum Hermes, wie in seinen eignen Proportionen nicht glücklich ist, muss zugegeben werden. Nur lässt sich auch hieraus kein Schluss auf frühere oder spätere Entstehungszeit ziehen. Sind doch die Söhne an der Laokoongruppe gleichfalls in den Proportionen Erwachsenen gleich, nicht Knaben, und hier haben wir doch höchste künstlerische Entwickelung vor uns. Was schliesslich die Verwendung des Gewandes beim Kinde anlangt, so kann weder sein Vorhandensein, noch sein Fehlen nach der einen oder anderen Seite hin entscheiden. Eirene ist würdig bekleidet; das Kind würde nackt auffallen. Hermes hat sein Gewand nur augenblicklich abgelegt; der Silen hingegen, der das Kind trägt, ist im Naturzustand und ebenso das Kind. Doch glaube ich, dass hier lediglich künstlerische Rücksichten vorlagen. Das Dionysoskind musste auf dem Arme des Trägers ebenso mit den Beinchen sich zappelnd mühen, wie es das Händchen ausstreckt. Wie wenig sicher es dann sässe, zeigen die Wandgemälde, die deshalb beide das Kind halten lassen. In der Gruppe soll Hermes das Kerykeion führen, deshalb war es nöthig, den Unterkörper des Kindes zu verhüllen, ganz abgesehen von dem unschönen, flächenhaften Zusammenstossen zweier nackter, menschlicher Körper, das vermieden wird. Demnach versagen alle Beweismittel für eine »Jugendarbeit« bis auf die aus der Entwickelung des Standmotivs, des compositionellen Charakters der Gruppe, abgeleiteten. Allerseits ist als bestimmend angesehen worden, dass aus dem in sich selbst ruhenden Gleichgewichte Polyklets, das z. B. die Eirene noch bewahrt, ein Uebergang zu dem elastisch unruhigen Stande Lysipps von Praxiteles gefunden wurde in der Verwendung der Stütze zur theilweisen Entlastung der Figur. Brunn meint, die grössere oder geringere Freiheit, mit der dieses neue Hilfsmittel verwendet worden sei, könne als Gradmesser der Entwickelung des Künstlers dienen. Dies zeige sich schon in der wachsenden Unbefangenheit, den Baum als Stütze einzuführen, während er im Hermes noch »verschämt« durch das Gewand verhüllt werde. Overbeck hat mit Recht darauf hingewiesen, dass beim Sauroktonos der nackte Stamm für die Handlung nöthig ist, beim Silen ein Gewand, das ihn verhüllen könnte, fehlt.

Aber auch das möchte ich hervorheben, dass am Hermes sogar die verbindende Zwischenstütze stehen geblieben und einfach als solche belassen ist, ja Brunn ihr gewisse compositionelle Wirkung zuschreibt, sodass ein absichtliches Verhüllen des Stammes nicht der Grund wurde, das Gewand darzustellen, sondern künstlerische Gesichtspunkte. Wenn also die Unbefangenheit der Stütze schwerlich als Gradmesser betrachtet werden kann, so meint doch Brunn, die Entwickelung in ihrer Ausnutzung dadurch finden zu können, dass Eirene keine bedarf, Hermes mehr für das Kind als für sich sie braucht, während sie beim Sauroktonos kaum noch als solche empfunden wird, beim Silen aber der eigentliche Träger ist, ohne den er fallen müsste. Overbeck legt dagegen Verwahrung ein, den Grad des Aufstützens zu chronologischer Anordnung zu verwenden, und weist darauf hin, dass er sich bei den verschiedenen Gestalten aus ihrer Situation erkläre und dementsprechend verschieden sei. Zweifellos ist beides richtig, und doch finden wir gewisse Motive z. B. das des aufgestützten Fusses bei Lysipp modificirt, aber in langer Verwendung, und werden aus der Art dieser Verwendung gewisse kunstgeschichtliche Schlüsse ziehen können. Nur scheint mir die Stellung des Problems, wie Brunn sie gefasst hat, keine glückliche. Die Anwendung der Stütze hat nicht sowohl den Zweck, den Körper möglichst völlig, sondern möglichst schön zu entlasten. Ich möchte des Praxiteles Eigenart dahin kennzeichnen, dass er, wie Myron den Rhythmus der Bewegung fand, den Rhythmus der Ruhe im Contrast von Tragen und Getragensein findet, woraus ein Chiasmus der Bewegung hervorgeht, gegründet auf genaueste Symmetrie. Dies ist nur möglich dadurch, dass er seine Gestalten nicht wie Polyklet und noch Kephisodot in der Eirene in sich selbst, sondern ausser sich selbst beruhen lässt. Der Grad, in dem es gelungen ist, dieser Aufgabe die Stütze dienstbar zu machen, mag für ihn und seine Nachfolger allerdings in gewissem Sinne zum Massstab der künstlerischen Entwickelung werden. Dieser Contrast entsteht durch seitliches Verrücken des Schwerpunktes des Oberkörpers, wodurch eine Neigung der tragenden Axen im Körper gegeneinander erfolgt, die in den oberen und unteren Körpertheilen die gleiche Richtung, nur seitlich verschoben, aufnehmen, die untere Hälfte des Oberkörpers schräg stellen. Dadurch entsteht der schöne Ausschwung der Hüfte, der namentlich bei männlichen Figuren nur auf diesem Wege zu erreichen ist, während bei weiblichen Körpern der natürliche Schwung der Hüfte dem künstlerischen Bedürfnisse mehr entgegenkommt. Meine Untersuchung beschränkt sich deshalb auf männliche Körper und sucht nachzuweisen, dass ein Rhythmus des Contrastes von Lasten und Schweben der Muskeln, ein Chiasmus der Ponderation in

der Ruhe bedingt ist durch möglichsten Parallelismus bez. Rechtwinkligkeit der tragenden Axen, da der getragene Theil stets der Richtung der entgegengesetzten tragenden Axe folgt. Die Zeichnung mag dem Worte zu Hilfe kommen. Bei einem durchaus gerade stehenden Menschenkörper stehen die Axen lothrecht zum Boden, der Unterstützungspunkt liegt zwischen den Beinen. Bei jedem Versuch der Betheiligung einer zweiten seitlichen Stütze wird zunächst die Axe des Rumpfes mit dem Loth der tragenden Beine und hängenden Arme einen Winkel bilden. Sobald aber der Arm die Function des Stützens thatsächlich aufnimmt, wird dadurch die betreffende Schulter emporgedrängt. Dadurch erfolgt eine weitere Verschiebung des Winkels des Rumpfes und der Schulterlinie. Bei ruhigem Herabhängen des anderen Armes tritt diese Brechung nicht in der directen Verlängerung der Neigungsaxe ein, d. h. nicht der ganze Rumpf ist an ihr betheiligt, vielmehr werden die Brustmuskeln an der betreffenden Schultererhebung betheiligt, sodass hier eine Vermittelung stattfindet, im Sinne der tragenden Axe. Als erläuterndes Beispiel der Anwendung der Methode wähle ich Clarac III, 484, 932. Hier stützt der linke Arm, aber nicht gerade, sondern etwas seitlich geneigt. Der Künstler hat nun — und hier beginnt das Gewollte neben dem Nothwendigen — den an sich frei beweglichen Kopf, sowie den rechten Unterarm absichtlich jener Axe folgen lassen, wie auch das Standbein etwas nach innen steht, das Spielbein im Oberschenkel derselben Richtung folgt, während der Unterschenkel wenigstens für die beim Componiren begünstigte Vorderansicht etwa der Neigungsaxe des Körpers folgt. Der Wechsel ⟩ bewahrt vor zu grossem Einerlei. Den Grad des Erfüllens und Abweichens von der Regel giebt das eingezeichnete Schema. Ganz fällt der rechte Oberarm aus der Composition. Der rechte Winkel von linkem Arm und Schulterlinie, den der rechte Unterarm wieder aufnimmt, wirkt zwar sehr regelrecht, aber etwas eckig und langweilig. Das Ganze macht den Eindruck etwas inhaltsleerer Pose. Wenn es nun ganz gewiss wahr ist, dass alle jene Figuren, die ihres Motivs halber herangezogen worden sind, der Apollino, der ausruhende Satyr, der »Meleagertypus«, der Sauroktonos oder auch der Silen mit

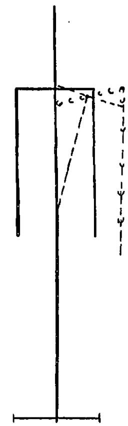


Fig. 1.

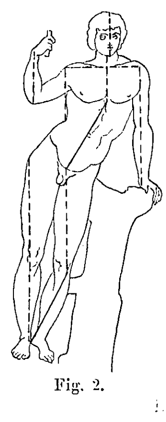


Fig. 2.

dem Kinde sich je nach ihrer Situation, ihrer Belastung stützen, und also verschieden unter sich wie vom Praxiteleshermes stützen, so ist doch nicht zu verkennen, dass es sich um die Lösung desselben künstlerischen Problems handelt, wenigstens bei den ersten. Denn der Silen mit dem Kinde scheidet von vorn herein hier aus. Gerade der Wechsel in den Functionen der Körperhälften, der Schwung der Hüfte fehlt ihm, »das nicht anmuthig aber natürlich vorgesetzte Bein« bringt eine schräge Richtung auch in die Axe der Beine, sodass zwar die Neuerung der Stütze eine Vorbedingung für die Stellung ist, diese aber keineswegs die directe Fortbildung noch — wie sich zeigen wird — gar die vollkommenste Lösung des Problems, wie man nach Brunn glauben sollte. Näher steht diesem der Sauroktonos, nur ist der principielle Unterschied zum Hermesmotiv, dass die Stütze hier nicht den Körper trägt, sondern seitlich unterstützt. Dadurch ist das Motiv völlig verändert. An Stelle des Stützens ist ein Lehnen an einer erhöhten Stelle getreten, ein Auflegen, das dem Auflegen des Gewehres zum Zweck sicheren Schusses entspricht. Der Pfeil ist das Projectil, dem um die Axe der zwei Unterstützungspunkte des rechten Beines und linken Arms rotirenden Körper soll lediglich ein Widerlager gegeben werden, die Bahn des rechten Arms zu sichern. Demnach ist die Gesichtslinie rechtwinkelig zu der sehr schrägen Schulterlinie gesenkt, während letztere zu keiner sonstigen Linie in Beziehung steht. Nur der Schwung der Hüftlinie ist geblieben, während das Spielbein die Drehbewegung unterstützt. Demnach ist nicht mehr der Rhythmus der Ruhe gegeben, sondern höchst kühn der Uebergangsmoment zu einer ganz vorübergehenden Bewegung. Wenn also auch der Inhalt ein neuer, die Composition dementsprechend neu geworden ist, so werden wir doch auch die in verwandter Art lehnenden, wie die Apollone z. B. M. W. II 12, 131, nicht als völlig glückliche Lösungen des Problems ansehen. Erstens bleibt das Wandelbare, Unsichere, zweitens trägt der linke Arm nicht eigentlich, sondern hebt die Musculatur der linken Seite empor, die dadurch ihre Contrastwirkung verliert. Auch der den Körper überschneidende Arm ist keine Verbesserung. Recht eigentlich aber erscheint der ausruhende Satyr als Erfüllung dessen, was wir als die vom Motiv gestellte Aufgabe ansahen. In der That ist hier das Stützen des Armes, wie die Axe des Standbeins fast lothrecht; die

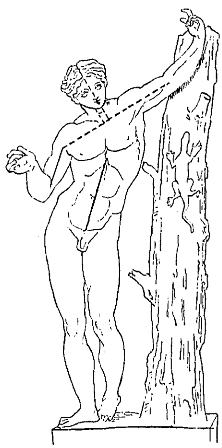


Fig. 3.

Schulterlinie ist rechtwinklig hierzu dadurch geworden, dass der in die Hüfte gestützte Arm die Schulter etwas empordrängt. Andrerseits erhöht der Umstand, dass Hand und Arm wieder am Körper einen Stützpunkt finden, das Gefühl absoluten Ruhens, das verstärkt wird durch eine leise seitliche Neigung des Kopfes — der dadurch freilich aus der Axe herausfällt, während ein Festhalten an dem Schema unerträgliche Steifheit ergeben würde. Hieraus ergiebt sich, dass ein senkrechtes Herabführen der tragenden Axen allerdings geeignet ist, völlige, sichere Ruhe zu kennzeichnen, sich aber nicht völlig durchführen lässt, ohne gezwungen, unnatürlich zu wirken. — Dieselbe Schwierigkeit, den Kopf mit einer der Axen in Uebereinstim-



Fig. 4.

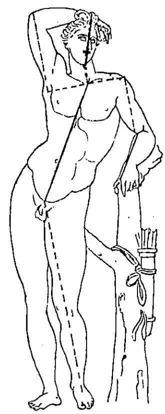


Fig. 5.

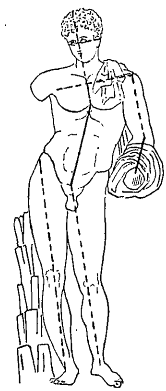


Fig. 6.

mung zu bringen, zeigt sich beim Apollino, der sonst mit grosser Sorgfalt auf Wahrung des angedeuteten Verhältnisses der Linien unter einander hält. Hier ist zum ersten Male eine Neuerung eingeführt, die sich als eine compositionell höchst glückliche bezeichnen lässt. Der stark erhobene rechte Arm hebt die rechte Brusthälfte so stark, dass die Neigungslinie fast bis zur Halsgrube durchführbar ist, der Uebergang in der Brust gemildert wird, während der rechte Oberarm wieder die Richtungstendenz der entgegengesetzten Axe aufnimmt. Der rechte Unterarm geht freilich leer aus und fällt, wie die Kopflinie, aus dem Rhythmus heraus. An der Belvedere'schen Statue endlich, die ich als Vertreter der unmittelbar an das Motiv unsres Hermes mit dem Kinde anschliessenden Standbilder herausgreife, ist es gelungen die Kopflinie mit der

einen der Hauptaxen in Einklang zu bringen, doch ist der Vortheil des stark gehobenen rechten Arms aufgegeben worden. Welche Wirkung das compositionell hervorbringt, veranschaulicht die Skizze. Ueber die Arme lässt sich nicht sicher urtheilen, doch genügt es, diese Abwandelung des Motivs neben ihr Vorbild zu stellen, neben die praxitelische Gruppe. Betrachten wir als eine der Hauptlinien die Gesichtslinie der Hauptfigur, die gewiss für die Vorderansicht bedeutend genug ist, um als massgebend angesehen zu werden, als die andere die Neigungslinie von der Halsgrube des Hermes bis zum Mittelpunkt des Unterleibes, die Linie, die sich ungezwungen als die für den von Brunn hervorgehobenen Grad der Unterstützung massgebend darbietet, so lässt sich ein bis ins Kleinste genau durchgeführter Parallelismus der Hauptlinien, eine vollendete Symmetrie der getragenen und freischwebenden Körperhälften und ein Chiasmus dieser Functionen wahrnehmen, den man schwerlich für Zufall halten wird. Der Vortheil, den Kopf in Beziehung zur einen Axe zu bringen, verbindet sich mit dem des stark gehobenen Armes, der die Richtung der entgegengesetzten Axe aufnimmt, wodurch beide gleichsam in Stufen gebrochen zur Spitze der Composition emporgeführt werden, wo die herabhängende Traube und der rechte Unterarm die Spitze des Winkels bildeten, vermittelt durch die feine Biegung der Hand.

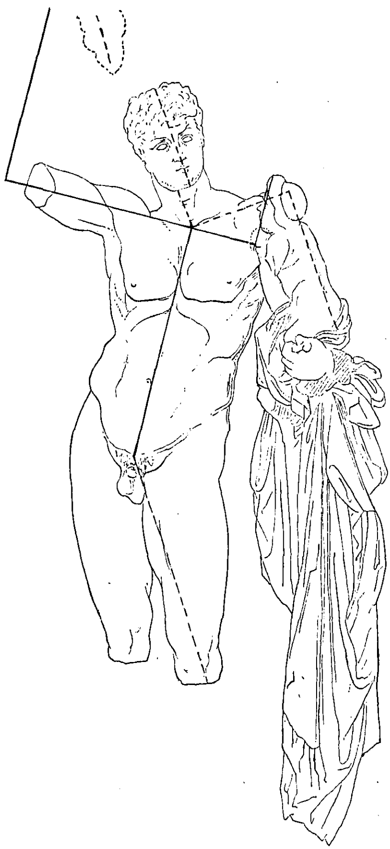


Fig. 7.

Denn ich glaube, es ist geradezu eine ästhetische Forderung, Arm und Traube so zu ergänzen, wie die Axen es andeuten, was durch die Wandbilder eine Bestätigung erfährt. Die Lösung des Problems liegt darin, dass die beiden Bewegungsaxen in einem Punkte — der Halsgrube — (auf der Zeichnung ist dies weniger augenfällig,

weil die Gesichtslinie vor der Halsaxe perspectivisch hervortritt) um gerade ½ rechten Winkel gedreht, d. h. auch unter einander rhythmisch in Verbindung gesetzt sind. Ich zweifle nicht, dass neben den von Michaelis angeführten Gründen der Wunsch, im Rhythmus zu bleiben, Mitschuld trägt an dem »Vorbeisehen« am Kinde, wie dieses selbst durch Rücken und Gesichtslinie aufs engste in die Composition verflochten ist, während das Gewand den linken Unterarm verschwinden macht. Dass derartige künstlerische Rücksichten auch für die Kleinheit des Kindes massgebend gewesen sein können, sei hier nur angedeutet. Jedenfalls möchte ich in unserer Gruppe die denkbar glücklichste Lösung des oben aufgestellten künstlerischen Problems erblicken, die trotz aller Gesetzmässigkeit jede Steifheit vermeidet und um so höher anzuschlagen ist, da es sich hier nicht nur um einen willkürlich gestellten Act handelt, sondern um eine bestimmte künstlerische Aufgabe, die auch inhaltlich meisterhaft durchgeführt worden ist. Ich weiss wohl, dass die Bildhauerkunst überhaupt, namentlich aber bei einer Gruppe, nicht auf eine Ansicht hin arbeitet, ebenso bin ich überzeugt, dass die angestellten theoretischen Erwägungen sowohl den Schöpfern der sonstigen herangezogenen Bildwerke, wie dem Praxiteles ferne gelegen haben werden, es ist aber zu allen Zeiten das Recht und die Pflicht der Kunstgeschichte gewesen, die Gesetze, die der schöpferische Genius des Künstlers unbewusst befolgt hat, als solche zu erkennen und in gemeingiltige Sätze zu fassen. Nur um sinnlich zu verdeutlichen, was sich mit Worten schwerer erläutern lässt, habe ich Skizzen gezeichnet, die dem Auge die gleichen Richtungstendenzen fühlbar machen sollen, ohne zu beanspruchen, die zu diesem Zwecke einzig möglichen zu sein. Ohne vorläufig über die Frage nach dem Alter der Gruppe des Praxiteles innerhalb seiner Werke absprechen zu wollen, möchten diese Zeilen wenigstens die Fragestellung betreffs der Lösung des in der Gruppe gestellten Problems in etwas andere Bahnen lenken, als bisher geschehen.

Ueber einen Koratypus praxitelischer Zeit

von

Paul Arndt.

Der schöne weibliche Kopf Nr. 89 der Münchener Glyptothek, in weiteren Kreisen auch unter dem Namen »der Brunn'sche Kopf« bekannt, da durch diesen Gelehrten zuerst der hervorragende künstlerische Werth des Stückes als eines der vorzüglichsten uns erhaltenen Originale griechischen Meissels in helles Licht gesetzt worden ist, hat hinsichtlich seiner Deutung wie seiner Datirung die verschiedenartigste Beurtheilung erfahren. Denn während die Benennung des Kopfes zwischen Polyhymnia, der Muse des ernsten Gesanges, oder Kora, der jungfräulichen Göttin, auf der einen, und Phryne, der verkörperten Verneinung aller Jungfrauschaft, auf der andern Seite sich schwankend bewegt, gehen die Ansichten über die Entstehungszeit des Kopfes um fast zwei Jahrhunderte auseinander, indem ihn die Einen der Kunstblüthe zur Zeit des Phidias, Andere dem Beginn der alexandrinischen Epoche zutheilen.

Den Versuch, zu grösserer Gewissheit in beiden Fragen zu gelangen, rechtfertigt die ausserordentliche, stets von Neuem mit stiller Gewalt fesselnde Schönheit des Kopfes, die den Meissel eines der ersten griechischen Meister verbürgt. Zu vollem Ausdrucke allerdings gelangen die künstlerischen Vorzüge des Werkes nicht in dem originalen Marmor, wie er zur Zeit dem Beschauer in der Sammlung entgegentritt, sondern erst in der vor einigen Jahren auf Brunn's Anregung hin am Gipse vorgenommenen Restauration des Kopfes, die durch den von der Verlagsanstalt Bruckmann zur Münchner Philologenversammlung 1891 gespendeten wohlgelungenen Lichtdruck auch in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Die wesentlichste Aenderung dieser neuen Ergänzung besteht in der Umgestaltung des Verhältnisses von Kopf zu Hals, in einer leisen Abwärts- und Seitwärts-Neigung des Kopfes.

Durch diese einfache Manipulation ist, wie Brunn dies bereits in den Verhandlungen der Münchner Phil.-Vers. S. 249 ausgesprochen hat, das ganze Grundwesen, die Stimmung des Kopfes verändert worden. Die kühle, formale, äusserliche Schönheit ist von seelischem, innerlichem Leben durchdrungen und vergeistigt worden. Konnten wir früher den Kopf nur bewundern, so können wir ihn jetzt lieben, mit ihm fühlen, ein freundschaftliches Verhältniss zu ihm gewinnen.

Diese Freude an der neuentdeckten Schönheit wird gesteigert, da wir nunmehr auch in den Stand gesetzt worden sind, das in dem Kopfe dargestellte Wesen, wenn schon noch nicht mit völliger Sicherheit, so doch mit grosser Wahrscheinlichkeit, bestimmter als bisher zu benennen. Denn mir scheint, dass die bereits früher in Vorschlag gebrachte und jetzt auch von Brunn angenommene und vertretene Bezeichnung des Kopfes als Kora besser als irgend eine andere dem innern geistigen Charakter des Werkes entspricht. Unter allen den Wesen, die überhaupt für die Benennung in Frage kommen können, Aphrodite, Artemis, Demeter, Hestia, Hygieia, eine der Musen, Persephone, eignet keinem so wie der letztgenannten Göttin der leise Zug wehmüthig sinnender, verhaltener Trauer, der durch die Abwärtsneigung des Kopfes in der unteren Hälfte des Gesichtes zum Vorschein gekommen ist. Vor allem ist derselbe dem Wesen der Aphrodite fremd, und ich kann deshalb der von Helbig vorgeschlagenen Benennung des Kopfes als Phryne, der menschgewordenen Aphrodite, durchaus nicht zustimmen. Von einem Reize weiblich-sinnlicher Schönheit, wie ihn Phryne besessen hat, finde ich in dem Kopfe keine Spur. Nichts von feuchter Liebessehnsucht in Auge und Mund; keine verlangende Wendung des Kopfes nach aussen; der ganze Eindruck ein jungfräulicher, von der Sprödigkeit der Artemis wie der Koketterie der Aphrodite gleichweit entfernter, ganz in sich beschlossener. Die echte Tochter der Demeter von Knidos: wie sich im Antlitz der Demeter die trauernde Sehnsucht um die verlorene Tochter ausspricht, so tragen die Züge der Kora den Ausdruck des wehmüthigen Schmerzes der der Mutter beraubten Jungfrau. Wir dürfen hoffen, dass es in Zukunft gelingen wird, für die Benennung Kora auch den positiven Beweis aus Thatsachen zu liefern, der mit den jetzigen Hilfsmitteln (das Nähere bei Helbig, Führer I, 379) noch nicht erbringlich scheint.

Ein weiteres wichtiges Ergebniss der neuen Restauration ist die Möglichkeit, den Kopf jetzt auch stilistisch, zeitlich genauer zu fixiren. Brunn hat ihn, wie gesagt, früher der Periode des Phidias zugewiesen, neuerdings ihn bis in den Anfang des 4. Jahrh. hinabgerückt und mit der Kunst des Damophon von Messene in Verbindung zu bringen gesucht. Aber Damophon ist, soweit man nach den

Abbildungen der neuen Funde von Lykosura urtheilen kann, ein Künstler nicht vom Beginn des 4., sondern frühestens vom Anfange des 3. Jahrh. gewesen, und bis in diese Zeit, den Beginn der hellenistischen Periode, die Entstehung des Münchner Kopfes hinabzurücken, wie Einige dies wollen, halte ich unbedingt für unstatthaft. Denn bei aller Weichheit der Meisselführung, die an den äusseren Augenwinkeln z. B. und am Haaransatz ganz bewundernswerthe Sicherheit und Frische zeigt, dominirt doch in der ganzen Anlage des Kopfes das Knochengerüst und das bedeckende Fleisch, und die feinen Reize der beweglichen Haut sind noch nicht, wie dies die alexandrinische Periode liebt, zur Erzielung malerischen Eindruckes zur Verwendung gelangt. Es ermangelt ferner die technische Behandlung des Marmors noch jener Abneigung gegen festumgrenzte Flächen, die meines Wissens auch erst in nachpraxitelischer Zeit sich Geltung verschafft. Ein Vergleich mit einem ebenfalls der Münchner Glyptothek angehörigen griechischen Originalkopfe, der sog. Methe Nr. 134 (Brunn-Bruckmann Tafel 125), wird das Letztgesagte verdeutlichen. Im Contur der Formen ist dieser Kopf spröde, herb, knapp, auf Aelteres zurückweisend, und erinnert insofern an den Kopf 89. Im Détail, in der Einzelform hingegen ist der Künstler der »Methe« bestrebt gewesen, präcise Begrenzungen, durch welche sich die Formen von einander absetzen, nach Kräften zu verreiben, zu verschleifen, zur Erzielung eines dem »Sfumato« der Malerei analogen Eindruckes[1]. Nahe verwandt in der Behandlung des Marmors ist der unlängst erworbene schöne Selene(?)kopf aus Kyzikos im Dresdner Museum, den ich aus eben diesen Gründen nicht mehr in die Periode des Praxiteles hinaufzurücken im Stande bin. Am schärfsten ist dieses Princip der malerischen Auflösung der Form in dem bekannten weiblichen Kopfe aus Pergamon (Brunn-Bruckmann Tafel 159) ausgesprochen.

Muss ich mich so auf der einen Seite einer Hinabdatirung des Kopfes 89 in hellenistische Zeit widersetzen (näheres Eingehen auf die falschen Schlüsse, die man aus der Haartracht des Kopfes für seine späte Datirung hat ziehen wollen, halte ich für überflüssig), so kann ich mich ebensowenig mit seiner Fixirung in den Kunstkreis des Phidias einverstanden erklären. Aus Gründen der äusseren Form wie der geistigen Stimmung, die aus dem Kopfe spricht. Denn wenn auch das Vergleichungsmaterial mit originalen, sicher der Periode des Phidias zugehörigen Marmorköpfen ein sehr

1) Ein der »Methe« formal sehr ähnliches weibliches Köpfchen, das in Gipsabgüssen verbreitet ist, bei Dr. Naue in München, griechisches Original, stammt aus Memphis. Ein weiteres verwandtes Stück, ein weiblicher Reliefkopf in Dresdner Privatbesitz (Arch. Anz. 1891, p. 25, Fig. 12), aus Gizeh. Genügt dies, um auf ägyptisch-hellenistischen Ursprung dieser Denkmäler schliessen zu lassen?

geringes ist, so lehrt doch schon die blosse Nebeneinanderstellung der Münchner Kora und des sog. Weber'schen Kopfes (im Besitze des Marquis de Laborde in Paris; durch Abgüsse bekannt), an dessen Zugehörigkeit zu den Parthenongiebeln auch Michaelis keinen Zweifel ausspricht, wie viel noch herber und alterthümlicher in den Formen, um wie vieles seelisch kühler und sinnlich reizloser jenes Werk aus der Zeit des Phidias gearbeitet ist. Ich glaube, dass Brunn's ehemalige Datirung in erster Linie durch die falsche Restauration des Originalkopfes bedingt worden ist, die von der Fülle innerlichen Lebens, das den Kopf durchdringt, keine Ahnung giebt.

Aber auch in der Periode des Kephisodot, in welche Brunn neuerdings den Münchner Kopf versetzt, scheint mir noch nicht der geeignete Platz für denselben zu sein. Ich gehe dabei von der Ansicht aus, die an anderer Stelle eingehender zu begründen sein wird, dass die bisherige Ansetzung der Eirene des Kephisodot in die Nähe des Jahres 375 unhaltbar ist, dass die Statue vielmehr, wenn nicht mehr in dem 5. Jahrhundert, so in den ersten Jahren des 4. entstanden ist. Eine derartig strenge Gewandbehandlung sowie dieser Kopftypus sind nach meinen Beobachtungen im dritten Decennium des 4. Jahrhunderts nicht mehr üblich gewesen. Die äusseren Gründe widersprechen nicht dieser früheren Ansetzung des Kephisodot. Um das Jahr 400 aber, d. h. ungefähr gleichzeitig mit den Karyatiden vom Erechtheion, die vielleicht in näherer Beziehung zu Kephisodot stehen, als es die litterarische Tradition vermuthen lässt (vgl. Arndt-Bruckmann, Einzelverkauf, zu No. 9), oder dem den Karyatiden nahe verwandten neugefundenen sog. Herakopfe vom Heraion von Argos — auch diese Zeit arbeitet noch einfacher und anspruchsloser, als der Künstler der Münchner Kora, der in geistiger wie technischer Hinsicht einer jüngeren Periode angehören muss.

Alles weist vielmehr meines Erachtens auf die Epoche des Praxiteles als Entstehungszeit des Kopfes hin, und mit diesem Künstler ist derselbe in enge Beziehung zu setzen. Ich wähle zur Vergleichung zunächst nicht den originalen Kopf des Hermes, sondern, des übereinstimmenden Geschlechtes halber, den der knidischen Aphrodite. Es ist eine Reihe von Zügen und Einzelformen, die beiden Köpfen gemeinsam ist. In der ganzen Anlage das zarte, schmale Oval des Gesichtes, das, zur Wiedergabe jugendlich-weiblichen Liebreizes besonders geeignet, ein Neues gegenüber den volleren und breiteren Formen der Frauenköpfe vorpraxitelischer Zeit ist. Die nämliche Bildung ferner der Augen mit den etwas eingesunkenen Partien an den äusseren Winkeln und dem überhängenden Lidwulste, wie ihn auch der Hermes von Olympia zeigt, die gleiche schön geschwungene Linie, in welcher der

obere Augenhöhlenrand in den Nasenrücken übergeht und die bei praxitelischen Köpfen immer wiederkehrt.

Ganz besonders charakteristisch für Praxiteles ist aber die Bildung der Stirn. Die Stirn der Knidierin ist im Umrisse ein fast halbkreisförmiges Segment, leise nach vorn vorgewölbt, von den Haaren, die sich in gewellten Linien von ihr loslösen, nicht verdeckt noch beengt. Das nämliche Bildungsprincip der weiblichen Stirn kehrt an andern Werken des Praxiteles und seiner Schule wieder: am Sauroktonos und am Hypnos, die, beide zarte Knaben, noch nicht ausgeprägte männliche Formen haben; am Sardanapal, der, der Gott des weichen Lebensgenusses, weiblicher Art in seinem Wesen verwandt ist[1]); an der Dresdner Artemis Augusteum Taf. 45 (dem einzigen Exemplare dieses Typus mit erhaltenem Kopfe); an der Aphrodite von Arles, welche mit einer der vielen von Praxiteles uns überlieferten Aphroditen zu combiniren ich keinen Anstand nehme; an der Artemis von Gabii und dem ihr nahestehenden Bronzekopfe der »Berenike« in Neapel (Comparetti e de Petra, la Villa Ercolanese tav. X, 3); an den Köpfen der Niobiden, die ich gleichfalls mit Praxiteles in Verbindung bringen zu müssen glaube; an der Demeter von Knidos, welche überhaupt in einer Reihe von Einzelzügen die auffälligste Verwandtschaft mit unserem Kopfe zeigt. Ich führe absichtlich eine grössere Zahl paralleler Monumente zur Vergleichung an, da ich mir wohl bewusst bin, dass in Worten nicht völlig oder nicht entsprechend dasjenige sich ausdrücken lässt, was Auge und fühlende Hand am Gipse mit Leichtigkeit erkennen oder was sich durch eine Reihe von Abbildungen, so zu sagen, schwarz auf weiss beweisen lässt. Wer sich etwa die Mühe nehmen will, das von mir Vorgetragene auf diese Weise genauer auf seine Richtigkeit zu prüfen, wird, hoffe ich, meiner zeitlichen Ansetzung des Kopfes seine Zustimmung nicht versagen. —

Eine erwünschte — ich will nicht sagen: Bestätigung, aber Bekräftigung meiner Ansicht über den Namen wie über den Stil des Münchner Kopfes giebt eine Notiz, die mir zufällig bei Durchblättern des Heftchens: »Beiträge zur Geschichte der Glyptothek« von L. von Urlichs, Würzburg 1889, in die Hände gerieth. Bisher konnte man die Herkunft des Kopfes bis nach Neapel zurückverfolgen, wo derselbe im Anfang der zwanziger Jahre von Stiglmayer erworben worden sein sollte. Man durfte also mit grosser Wahrscheinlichkeit Italien als Fundland des Kopfes betrachten.

---

1) Diese Statue hat, ähnlich wie die Münchner Kora, Irrfahrten von der Epoche des Phidias bis zu hellenistischer Zeit durchgemacht, während ihre, wie ich glaube, unwiderlegliche Zuweisung an Praxiteles, die Treu vor Längerem ausgesprochen hat, nicht die gebührende Berücksichtigung gefunden hat.

Aus eigenhändigen Aufzeichnungen König Ludwigs I. (Urlichs p. 21) geht aber hervor, dass der Kopf im Jahre 1816 in Paris erworben wurde, und als Fundort wird in besonderer Beischrift Knidos genannt. Aus Knidos also, das als angesehene Kultstätte der Demeter und Kora durch Newton's ergebnissreiche Ausgrabungen erwiesen worden ist! und vom nämlichen Orte, an welchem die schöne Demeterstatue des britischen Museums ans Licht gekommen ist, auf deren enge künstlerische Verwandtschaft mit dem Münchner Kopfe wir oben hingewiesen wurden! Fern davon, irgend einen Beweis in dieser Thatsache erblicken zu wollen, meine ich doch, dass sowohl die Benennung des Kopfes als Kora als seine stilistische Zusammenstellung mit der Londoner Demeterstatue durch diese Combination an Wahrscheinlichkeit wesentlich gewinnen, dass dieselbe geeignet ist, einen Stein in die Wagschale für meine Ansicht zu werfen. Worauf die Vermuthung Weil's (in Baumeister's Denkmälern des klass. Alterthums s. v. Praxiteles p. 1404) sich gründet, die Demeter sei als Mittelpunkt einer Gruppe gedacht, so dass ihr zur Seite wohl Kora und Hades gestanden haben könnten, wie sie in Knidos als *θεοὶ σύνναοι* verehrt wurden, ist mir nicht bekannt. Sollte sie sich durch thatsächliche Verhältnisse zur Gewissheit erheben lassen, so würden meine Ausführungen wesentlich festeren Boden gewinnen. Ich würde dann nicht zögern, zu behaupten: die Londoner Statue und der Münchner Kopf sind Theile einer Gruppe, welche, wenn nicht in der Werkstatt des Praxiteles selbst — was ich sehr wohl für möglich halte —, so in seiner Umgebung durch die Hand eines seiner nächsten Schüler ihre Entstehung gefunden hat.

Sphinx und Silen[1])

von

O. Crusius.

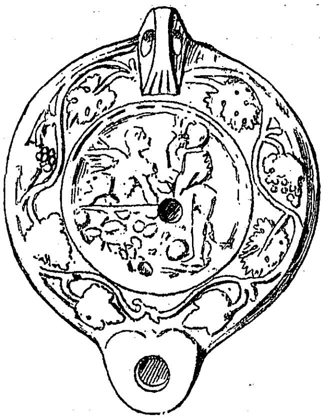
Mit 2 Abbildungen im Text.

Eine vor mehreren Jahren bei Castelvetrano gefundene Thonlampe, abgebildet in den *Notizie degli Scavi di antichità* 1885 p. 272 (A), zeigt auf dem kreisrunden Deckelfelde eine Relief-Darstellung, welche der Herausgeber, Prof. Salinas, folgendermaassen beschreibt: *Figura in piedi con un' asta a sinistra, avanti di una sfinge; intorno, tralci con grappoli e foglie.* Von einer Lanze vermag ich auf der Abbildung des anscheinend sehr schlecht erhaltenen Reliefs nichts wahrzunehmen: Die erhobene Rechte führt keineswegs mit Nothwendigkeit auf diese Annahme; sicher ist nur, dass sie ein etwa handgrosses, nicht mehr recht erkennbares Etwas hält, zu dem die Sphinx ihren Blick emporrichtet. Die starke Umrisslinie des Kinnes lässt vermuthen, dass der Kopf der stehenden Figur bärtig sein sollte; dagegen wird man die Haltung der linken Hand, sowie die wunderlichen Linien zu beiden Seiten des Beines ohne erneute Besichtigung des Originals kaum deuten können. Die Sphinx kauert mit ausgebreiteten Flügeln und aufrechten Vorderfüssen links auf einer wohl als Felsen gedachten Erhöhung.

---

1) Der Haupttheil der nachfolgenden Ausführungen ist noch während der Leipziger Lehrzeit, 1879/80 entstanden; ich erinnere mich, dem verehrten Manne, für den diese Gabe bestimmt ist, von dem kleinen Funde damals erzählt zu haben. 1887 hat der Aufsatz, so wie er ist, der Redaction des Rheinischen Museums vorgelegen; ich zog ihn zurück, um ihn umzuformen und in eine Reihe von Untersuchungen über die griechische Tragödie einzuschieben, die über anderen Arbeiten vorläufig zurückgestellt sind. Der besondere Anlass mag es erklären, dass ich jetzt gerade diese alte Schülerarbeit noch an's Licht ziehe.

Trotz der mangelhaften Erhaltung wird man bei der frappanten Aehnlichkeit der Gesammtanlage kaum fehlgehen, wenn man das Relief als eine Replik des viel besprochenen, aber noch nicht ganz erklärten Hauptbildes eines apulischen Kraters (in Heidemann's Katalog Nr. 2846) auffasst, welches nach dem Stiche im *Museo Borbonico* (XII 9) zuletzt von Overbeck (»Gallerie heroischer Bildwerke« Taf. II 3



A



B

p. 46) und Schreiber (»Bilderatlas« V 12) veröffentlicht ist (B). Ein alter bärtiger Silen hält einer geflügelten Sphinx, die links mit aufrechten Vorderfüssen auf einem Felsen sitzt, auf der hoch erhobenen, flach geöffneten Rechten einen auf dem Rücken liegenden Vogel entgegen; in der Linken trägt er den täniengeschmückten Thyrsosstab; um die Lenden und den linken Oberarm hängt ein schurz- oder mantelartiges Gewandstück [1]). Zwischen beiden ringelt sich, unten am Fusse des Felsens, eine Schlange empor. Der leere Raum, welcher bei dem höheren Standpunkte der Sphinx zu Häupten des Silen entsteht, wird durch eine Weinlaubguirlande mit Tänien ausgefüllt. Wenn es noch einer Bestätigung für die Gleichsetzung der beiden Bildwerke bedarf, so können als solche die *tralci con grappoli e foglie* auf dem Rande der Thonlampe dienen. Durch sie wird die Darstellung als dionysisch bezeichnet; wir finden in ihr die Guirlande des Vasenbildes wieder.

---

1) Spuren davon glaube ich auf dem Lampenrelief wiederzuerkennen.

Der Darstellung liegt ein bekanntes Mythologem zu Grunde, sonst würde sie sich nicht auf diese Producte der Kleinkunst verirrt haben. Was bedeutet aber die wunderliche Procedur, welche wir den Silen vornehmen sehen? Schon der erste Herausgeber, Quaranta, *Museo Borbon.* XII 9, fasste das Bild parodisch[1]) und vermuthete, dass im Gegensatze zu dem überlieferten Mythus hier der Satyr die Sphinx frage nach der Natur des Vogels, welcher Art er angehöre, ob er todt oder lebendig sei u. s. w. Anders meinte O. Jahn (»Archäol. Aufs.« S. 144), der Silen halte den Vogel zur Besänftigung hin[2]); ähnlich Wieseler (»Bühnengeb.« S. 48), der Vogel sei, gut griechischem Brauche gemäss, Zeichen einer Liebeserklärung (vgl. jetzt Rohde, »d. gr. Rom.« 163[5]). Was diese Deutungen besonders zu empfehlen scheint, ist eine interessante Parallele, ein Vasenbild freien Stils, auf welchem (l.) ein Silen, ein Körbchen in der Rechten, mit der Linken einen Vogel hält, den Dionysos (r.) mit Weinbeeren füttert. Aber obgleich unsere Darstellung nach ihrem allgemeinen Schema unleugbar verwandt ist, so ist in ihr doch das Verhältniss zwischen den beiden Figuren, die Lage des Vogels und die höchst eigenthümliche Haltung der Hand bei dem Silen durchaus verschieden[3]). Panofka (»Archäol. Zeitung« 1848, S. 287) vermuthete dann gar, der Satyr vertrete Tiresias in seiner Verbindung mit dem »Sphinxorakel« und der Vogel bezeichne ihn als *ὀρνιθοσκόπος*: wobei aber — zugestanden, dass ein solches Attribut nachweisbar oder wenigstens passend wäre — nicht gerechtfertigt wird, warum dieser Satyr-Tiresias den Vogel der Sphinx entgegenhält. Ein zweiter Einfall Panofka's (»Berliner Terracotten« S. 20) — *σφίγξ* sei = *φίξ* = *picus*, d. i. der orakelgebende Vogel, und hiermit stehe das Bild im Zusammenhange — ist zu unklar, um der Widerlegung zu bedürfen.

---

1) Aehnlich Brizio, *Giornale degli scavi di Pompei, n. s.* II 55.

2) Vgl. auch »Beitr.« S. 162[62], »Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.« I 294 f. Heydemann, *Ann. dell' Instit.* XXXIX (1867) S. 381: »*Davanti alla Sfinge un Papposileno, che cerca raddolcire il mostro offrendogli un ocello;* ähnlich im Katalog zu Nr. 2846.

3) Eine andere Parallele, auf die mich Th. Schreiber aufmerksam machte, bietet die Vase Betti der Sammlung Castellani, früher in Neapel, jetzt wohl im British Museum. Heydemann hatte die Güte, mir die Notizen, die er sich vor dem Originale niederschrieb, auf meine Bitte mitzutheilen: *Amphora: H.* 0,24. *Umf.* 0,50; *archaistisch schwarzfigurig. A. Vor Sphinx. welche die l. Vordertatze hebt, steht ein Satyr, eifrig Trompete blasend, er ist unbärtig. B. Vor Sphinx, welche die l. Tatze hebt, steht ein Mann mit Affengesicht, mit der l. Frucht emporhebend, »möchtest Du wohl haben?« (Dieselbe Vase kurz erwähnt von Panofka, »Archäol. Zeitung«* 1848, 248[8] 287 *und »Parodien«* 18, 69). »Das tertium comparationis«, meinte Heydemann in einem nicht lange vor seinem Heimgange geschriebenen Briefe, »liegt in der Frage, die mir der Mann zu thun schien«, und nähert sich damit der Quaranta'schen Auffassung.

Overbeck (a. a. O. S. 48) kehrt im Wesentlichen zu der Deutung Quaranta's zurück, gesteht aber, dass er jene Umkehrung im Aufgeben und Lösen des Räthsels für sehr bedenklich halte. Mir scheint der Quaranta'sche Gedanke doch schon aus dem Bilde heraus mit hoher Wahrscheinlichkeit erschlossen werden zu können. Besonders betonen möchte ich dabei die Haltung der rechten Hand des Silen: Die vier Finger sind zusammengeschlossen und langgestreckt, der Daumen nach der anderen Seite gerichtet: eine solche Haltung kommt im Leben schwerlich je anders vor, als wenn die Hand vorher geschlossen war. Das zweite Moment, worauf schon Quaranta aufmerksam machte, ist sodann, dass der Vogel steif in der flachen Hand liegt; er kann also nicht mehr lebendig sein. Beides zusammengenommen lässt die letzte Erklärung des Italiäners höchst ansprechend erscheinen.

Dennoch würde ich kaum abzuurtheilen wagen, wenn nicht eine bisher unbeachtete, in den Winkel einer Byzantinischen Fabelsammlung versprengte Erzählung dieselbe Deutung an die Hand gäbe. Aesop. 55 Halm (= 32 Flor. Furia) lautet: *ἀνὴρ κακοπράγμων συνορισάμενος πρός τινα ψευδὲς ἐπιδείξειν τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον, ὡς ἐνέστη ἡ προθεσμία, λαβὼν στρουθίον εἰς τὴν χεῖρα καὶ τοῦτο τῷ ἱματίῳ σκεπάσας, ἧκεν εἰς τὸ ἱερὸν καὶ στὰς ἄντικρυς ἐπηρώτα, πότερόν τι ἔμπνουν ἔχει μετα χεῖρας ἢ ἄπνουν, βουλόμενος, ἐὰν μὲν ἄψυχον εἴπῃ ζῶν τὸ στρουθίον ἐπιδεῖξαι, ἐὰν δὲ ἔμπνουν, ἀποπνίξας προενεγκεῖν. καὶ ὁ θεὸς συνεὶς αὐτοῦ τὴν κακοτεχνίαν εἶπεν· ἀλλ' ὦ οὗτος, πέπαυσο· ἐν σοὶ γάρ ἐστι, τοῦτο ὃ ἔχεις ἢ νεκρὸν εἶναι ἢ ἔμψυχον.' ὁ λόγος δηλοῖ, ὅτι τὸ θεῖον ἀπαρεγχείρητόν ἐστι*[1]). Der Schluss kann für uns nicht in Frage kommen, wenn wir die Haltung der Figur richtig auf ein Oeffnen der Hand gedeutet haben: Silen triumphirt über die Sphinx.

Das Hauptmotiv der Darstellung ist hiermit wohl gesichert. Doch eine kleine Schwierigkeit bleibt noch rückständig: was hat es mit der Schlange für eine Bewandtniss, die, höchst wunderbar, nur mit der Schwanzspitze den Boden berührt? Panofka sah in ihr »eine Beschützerin der Orakel, vielleicht in Bezug auf die Mysterien«; Wieseler fasste sie als »Symbol des Unheils«, wodurch der Künstler den übeln Ausgang der Bemühungen des Silens angedeutet habe — aber beide Vermuthungen passen wenig zu dem harmlosen Geiste des Bildwerkes. Jahn und Overbeck verzichten auf eine Erklärung. In der That wird die Schlange, wie die Wein-

1) Aehnlich nach Tendenz und Anlage ist die Anekdote vom Ende des Grammatikers Daphidas bei Suidas s. v. Uebrigens habe ich die oben ausgeführte Vermuthung schon in meiner Dissertation *de Babr. aet.* p. 20[3] kurz angedeutet.

guirlande, zunächst dem Zwecke der Raumausfüllung dienen; so erklärt es sich auch, dass sie gewissermaassen in der Luft schwebt[1]). Dabei liegt hier wie dort eine Beziehung auf den bakchischen Charakter der Darstellung nahe genug[2]). Doch treten Vogel und Schlange in der Folklore wie auf Bildwerken so oft nebeneinander auf[3]), dass der Künstler beide Thiere auch hier in Verbindung gesetzt haben könnte: die Schlange lauerte dann lediglich auf ihre Beute.

Doch mag man über diesen Nebenpunkt denken, wie man will: die Hauptsache — die Geberde des Silen — ist wohl endgiltig erledigt. Freilich kann man gerade bei unserer Deutung dem Bilde den Vorwurf nicht ersparen, dass es etwas darstellen will, was streng genommen durch die Mittel der bildenden Kunst nicht darstellbar ist: die Pointe einer Anekdote oder eines Räthsels. Aber gerade in der Spätzeit, der dieser Typus angehört, finden sich solche Versuche häufiger. Dahin gehören z. B. einige Fabeldarstellungen auf Thonlampen und Wandgemälden und ganz besonders die von Dilthey (Annali XLVIII [1876] 294 ff.) behandelten pompejanischen Illustrationen griechischer Räthsel und Epigramme.

Wie und an welcher Stelle unsere Scene in die thebische Sage eingeschoben war, lässt sich begreiflicher Weise nicht mit Sicherheit feststellen. Die von Panofka versuchte parodische Beziehung auf Tiresias steht und fällt mit seiner sonstigen Deutung. Jahn sagt sehr unbestimmt »Seilenopappos steht, ein anderer Oedipus, vor der Sphinx« — eine Ansicht, die Overbeck dahin präcisirt, dass der Satyr »nicht als Hauptperson, als Oedipus-Silen«, aufzufassen sei, sondern dass vielmehr, nachdem Oedipus das Sphinxräthsel auf irgend eine heitere Weise gelöst habe, nun der Satyr sich parodisch nachahmend an der Sphinx versuchen wolle. Aber selbst im Satyrdrama wird man schwerlich so weit gegangen sein, den Mythus geradezu auf den Kopf zu stellen und für den Tod der Sphinx einen heiteren Ausgang einzuschwärzen; um so weniger, als gerade das Strafgericht über solche fabelhaften Ungeheuer, welches keine tragische Theilnahme aufkommen liess, für das Satyrspiel einen passenden

1) Ganz ähnlich z. B. auf einem kyrenäischen Vasenbilde, Archäol. Zeitung 1881, T. 12, 2.

2) Vgl. Rapp Rhein. Mus. XXVII 572; Gerhard, Myth. § 450, 1e; 453, 6a; Crusius, Rhein. Mus. XLV. 271.

3) Aesop. Halm. 92. 120; Aristot. hist. an. IX 10, Plin. n. hist. X 17, XXXV 28; eine Zusammenstellung hierhergehöriger Münzen und Vasenbilder bei Stephani Compte-rend. 1865 p. 99. Vgl. neuerdings noch Head Hist. num. p. 727. Arch. Zeitung 1881, Taf. 12.

und herkömmlichen Vorwurf darbot[1]). Auch müssten sich von einem so auffälligen Mythologem irgendwelche Spuren in unserer literarischen Ueberlieferung erhalten haben. Wahrscheinlich mass sich die Sphinx im Satyrspiel mit dem Seilenos, der ja in andern Legenden selbst als Seher und Weiser auftritt[2]), in friedlichem Wettkampfe. Die Scene würde dann die harmlos heitere Exposition des Dramas ausmachen und dem Auftreten des Oedipus vorangehn: wie der Euripideische Kyklops durch Seilenos mit seiner Schaar eröffnet wird und Odysseus erst V. 96 auf der Bühne erscheint.

Wenn wir annehmen, dass die Sphinx und der dionysische Schwarm auf kameradschaftlichem Fusse standen, können wir an mythographische Ueberlieferungen erinnern, die sie mit dem Gotte in Zusammenhang bringen. Nach einer, meines Wissens noch nicht auf ihre Quelle zurückgeführten Scholiennotiz war sie ursprünglich eine von den Frauen, die mit den Kadmostöchtern in bakchische Raserei versetzt wurden[3]): eine merkwürdige, in dem elbischen Wesen der Sphinx, dieser Doppelgängerin der Gellen und Stringen, wohlbegründete Auffassung. Euripides führte in der Antigone geradezu aus, dass die Sphinx von Dionysos geschickt sei[4]), der Lokalschriftsteller Lykos und Andre[5]) vertreten dieselbe Ueberlieferung. Nach der kanonischen Sagenform hat freilich die Ehewalterin Hera das Scheusal gesandt als Strafe für das Vergehen des Laios gegen Chrysippos[6]). Es ist aber sehr wohl möglich, dass schon die alte Tragödie beide Ueberlieferungen ausglich und Dionysos im Auftrage der Hera handeln liess.

---

1) Das klassische Beispiel ist der *Κύκλωψ* des Euripides. Vgl. auch die Fragmente und Titel der Satyrdramen *Αἴθων* (= Erysichthon?), *Ἄμυκος*, *Αὐτόλυκος*, *Βούσιρις*, *Λέων*, *Λιτυέρσης*, *Μῶμος*, *Σκείρων*, *Συλεύς*.

2) Vgl. E. Rohde, »der gr. Roman« S. 204. F. A. Voigt, 'Dionysos', in Roscher's mythol. Lexikon Sp. 1066. 1068.

3) Scholl. Eurip. Phoen. 45 p. 256 Schw.; *τινὲς δέ φασιν ὅτι μία τῶν σὺν ταῖς Κάδμου θυγατράσι μανεισῶν μετεβλήθη εἰς τὸ ζῷον τὴν Σφίγγα.*

4) Schol. Eurip. Phoen. 934 p. 349 Schw.: *ἀλλαχοῦ δέ φησι* (Euripides) *ταῦτα ὑπὸ Διονύσου πεπονθέναι τὴν πόλιν*, und zwar nach dem von Unger *Theb. Par.* p. 386 überzeugend verbesserten Scholion zu 1031, *ἐν Ἀντιγόνῃ* (fr. 178 p. 410 N.[2]).

5) Schol. Hes. *Theog.* 326 p. 247 Fl., vgl. p. 117. FHG. Add., IV p. 657.

6) Apollod. III 5, 8. [Nach E. Bethe »Theban. Heldenlieder« 9 ff. gehört dieser Zug schon in die alte Oedipodie.] Wenn es bei Euripides Phoen. 810 heisst, dass die Sphinx *ὁ κατὰ χθονὸς Ἅιδας ἐπιπέμπει*, so ist das eine rein dichterische Umschreibung ihres Wesens. Isoliert steht die Notiz des Scholiasten zu den Phoenissen 1064, wonach Ares nach der Tödtung seines Drachen die Sphinx sendet. Beim Aufarbeiten des Materials zur Kadmossage habe ich keine verwandten Züge gefunden. Doch hätte das merkwürdige *ἅπαξ λεγόμενον* im Mythol. Lex. II Sp. 829 ff. erwähnt werden sollen.

Seinem Gehaben nach ist der Silen durchaus ein Theatersatyr. Dass wirklich ein Satyrspiel als Grundlage der Darstellung zu vermuthen ist, darüber ist man sich schon seit O. Jahn so ziemlich einig. Und wir wissen ja von einem hochberühmten Satyrdrama, das die Sphinxsage behandelte: es ist die zur thebischen Tetralogie des Aeschylos gehörige *Σφὶγξ σατυρικὴ*[1]. Die Reste (Trag. fr. p. 76 N.[2]) sind leider sehr spärlich. Fr. 236 nennt der Chor die Sphinx *δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα*. Fr. 235 lässt Jemand *τῷ ξένῳ* einen Kranz reichen, doch wohl beim Gelage; man könnte an eine Scene zwischen Silen und Oedipus denken. Wenn *ὁ τῶν ποδῶν ψόφος* fr. 237 *κνοῦς* genannt wird, wie sonst *ὁ ἐκ τοῦ ἄξονος ἦχος*, so mag der Chor von der herannahenden Sphinx sprechen. Das sind freilich keine Anhaltspunkte, an die wir direct anknüpfen könnten. Immerhin ist eine gewisse allgemeine Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, dass das Stück des Aeschylus mittelbar oder unmittelbar hinter den behandelten Kunstwerken steht. Dass uns das Hauptmotiv in einer Fabelsammlung wieder begegnet, kann einer solchen Vermuthung nur zur Stütze dienen; denn in dem bunten Allerlei der Aesopea sind vielfach Reminiscenzen aus klassischen Dichtern verarbeitet, einmal unverkennbar ein Nachklang aus der Hauptscene eines andern aeschyleischen Satyrdramas, des *Προμηθεὺς Πυρκαεύς*[2]).

---

1) Vgl. Schneidewin, Philol. III S. 369.

2) Aesop. 64 H. (Babr. paraphr. Bodl. 145 Kn. [von Gitlbauer Babr. 183 misshandelt] Avian. XXIX): Der Mensch und der *Σάτυρος* (von dem Spätling Babrius zum *σάτυρος* = Affen gemacht, *οὓς λέγουσι παίκτας*) am Feuer: Plut. *De inimic. util.* 2 = Aesch. fr. 207 sq. p. 69 Nck., vgl. Welcker, »Die aeschyl. Trilogie« 120, Westphal, »Proleg. zu Aeschylus« 207 ff. Auch dies mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Aeschylus zugesprochene Fragment, welches mit den aesopischen Fabeln nicht das geringste zu thun hat, ist thörichterweise in den Anhang der Aesopea (Furia 398, Corais 340) aufgenommen; Halm hat es dann alphabetisch eingereiht (Aes. 387), und Gitlbauer, ohne sich um den Ursprung irgend wie zu bekümmern, eine »Fabel« (»Babr.« 264) in den entsetzlichsten »Jamben« daraus zusammen geschmiedet und dabei ohne es zu wissen und zu wollen ein paar aeschyleische Versfragmente mit verarbeitet (ausser dem in die Fragmente aufgenommenen Verse vielleicht das Kolon *τέχνης ἁπάσης ἐστὶν ὄργανον*).

Das Gemälde des Apelles im Asklepieion zu Kos

von

Richard Meister.

Die Mimiamben des Herodas, in denen der griechischen Alterthumswissenschaft eine ergiebige Fundgrube neuer Erkenntnisse erschlossen worden ist, haben Ausbeute auch der Archäologie geliefert. Vier Marmorwerke, die sich c. 280 v. Chr. im Asklepieion zu Kos befanden, nennt uns das vierte Gedicht: 1. Die Cultgruppe des Tempels, den Asklepios und seine Familie — neun Figuren — darstellend, von Timarchos und Kephisodotos, den Söhnen des Praxiteles. 2. Eine Genregruppe: ein kleines Mädchen, sehnsüchtig nach einem Apfel, den Jemand scherzend in die Höhe hält, emporblickend. 3. Die Genregruppe des Gänsewürgers von Boethos. 4. Porträtstatue der Hetäre Batale. Noch mehr als diese Marmorwerke nimmt unser Interesse ein in demselben Gedichte behandeltes Gemälde des Apelles in Anspruch, das gleichfalls damals im Asklepieion zu Kos war und zwar im *παστός* des Tempels, gemalt auf eine in die Wand des Gemaches eingelassene Tafel (*σανίσκη*). Die Verse, die es betreffen, lauten so:

ΚΥΝΝΩ.

αὔτη σύ, μι[ε]ῖνον· ἡ θύρη γὰρ ὤϊκται,
κἀνεῖ[τ]᾽ ὁ παστός.

ΦΙΛΗ.

οὐ[κ] ὁρῇις, φίλη Κυννοῖ,
οἷ᾽ ἔργα; κοινὴν ταῦτ᾽ ἐρ[ε]ῖς Ἀθηναίην
γλύψαι τὰ καλά. χαιρέτω δὲ δέσποινα.

τὸν παῖδα δὴ [τὸν] γυμνὸν ἢν κνίσω τοῦτον,
οὐ[κ] ἕλκος ἕξ[ε]ι, Κύννα; πρὸς γάρ οἱ κ[ε]ῖνται
αἱ σάρκες οἷα θερμά, θερμὰ πηδῶσαι
ἐν τῆι σανίσκηι. τὠργύρευν δὲ πύραστρον
οὐκ, ἢν ἴδη[ι] Μύελλος ἢ Παταικίσκος
ὁ Λαμπρίωνος, ἐκβαλεῦσι τὰς κούρας,
δοκεῦντες ὄντως ἀργύρευν πεποιῆσθαι;
ὁ βοῦς δὲ [κ]ὁ ἄγων αὐτὸν ἥ [τ]' ἁμαρτεῦσα,
[κ]ὡ γρυπὸς οὗτος κὠ [ἀν]άσιμος ἄνθρωπος,
οὐχὶ ζόην βλέπουσιν ἡμέρην πάντες;
εἰ μὴ ἐδόκ[ε]υν τι μέζον ἢ γυνὴ πρήσσ[ε]ιν,
ἀνηλάλαξ' ἄν, μή μ' ὁ βοῦς τι πημήνηι·
οὕτω ἐπιλοξοῖ, Κυννί, τῆι ἑτέρηι κούρηι.

ΚΥΝΝΩ.

ἀληθιναί, φίλη, γὰρ αἱ Ἐφεσίου χ[ε]ῖρες
ἐς πάντ' Ἀπελλέω γράμματ', οὐδ' ἐρ[ε]ῖς »κ[ε]ῖνος
ὤνθρωπος ἓν μὲν [ε]ἶδεν, ἓν δ' ἀπηρνήθη«,
ἀλλ' ὧι ἐπὶ νοῦν γένοιτο καὶ θεῶν ψαύ[ε]ιν,
ἠπ[ε]ίγε[τ]'· ὃς δὲ κ[ε]ῖνον ἢ 'ργα τὰ ἐκείνου
μὴ παμφαλήσας ἐκ δίκης ὀρώρηκεν,
ποδὸς κρέμαιτ' ἐκεῖνος ἐν γναφέως οἴκωι.

Ich habe in meiner Ausgabe der Mimiamben in den Abhandlungen der K. S. Ges. d. Wiss. XXX 611 ff. gezeigt, dass der *παστός* eines griechischen Tempels nichts anderes sei als ein Nebengemach, das zu einem Sanctuarium der alexandrinischen Götter Isis und ihres Kreises eingerichtet worden ist, wie *παστοφόροι* von den Griechen keine anderen Priester genannt wurden als die Priester derselben alexandrinischen Gottheiten, und wie *παστοφόριον* in demselben Sinne, in dem bei Herodas *παστός* steht, durch mehrere griechische Inschriften bezeugt ist. Von dieser Bedeutung des Wortes *παστός* ausgehend habe ich a. O. das Gemälde des Apelles als eine Darstellung der alexandrinischen Götter zu erklären unternommen, und in der *δέσποινα* die Isis, in dem nackten Knaben den Harpokrates, in dem silbernen *πύραστρον* die silberne Sonnenscheibe über seinem Haupt (oder dem der Isis), in dem Stier mit

seinem Führer und seiner Begleiterin den Apis mit »Wärter« und »Amme«, in dem greifennasigen und dem stulpnasigen Manne zwei weitere Gottheiten dieses Kreises, Horos und Anubis, angedeutet gefunden. Indem ich für die Begründung dieser einzelnen Erklärungen auf die angegebene Stelle in den Abhandlungen verweise, möchte ich hier eine Vorstellung von der Ausführung des Gemäldes zu geben und die Frage zu beantworten versuchen, wie das Bild zu dem Kunstcharakter des Apelles stimme.

Ich beginne mit dem dargestellten Gegenstand. Ist es wirklich von Apelles zu glauben, dass er seine Kunst in den Dienst eines fremden Cultes gestellt, ein Sanctuarium mit den Bildern ägyptischer Götter geschmückt habe? Zeigt nicht der, der solches thut, dass sein Verhältniss zur eigenen Religion ein lockeres und rein äusserliches geworden ist, und darf eine solche Stellung zur Religion bereits dem Apelles zugetraut werden? Wir werden diese Frage zu bejahen haben. Apelles, der letzte Maler der klassischen Zeit, ist zugleich der erste Maler des Hellenismus geworden, der in seiner Kunst die hellenistischen Züge bereits voll entwickelt zeigt — das sehen wir an seinen mythologischen Bildern besonders klar. In den Göttergestalten seiner Religion sieht er nicht mehr Realitäten mit festen Formen, sondern künstlerischer Gestaltung entsprungene Personificationen von Begriffen und Kräften; er scheut sich darum nicht, diese Personificationen lediglich nach künstlerischen Rücksichten zu gestalten und umzugestalten, oder, da absolute Gültigkeit ja nicht den Gestaltungen, sondern lediglich den ihnen zu Grunde liegenden Begriffen zukomme, diese Begriffe in anderen Formen darzustellen oder für solche, die bisher noch gar nicht dargestellt worden waren, neue Formen zu erfinden: »*pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura, quae Bronten, Astrapen, Ceraunobolian appellant*« (Overbeck, Schriftqu. 1873). So ist er der erste griechische Maler, der Menschen als Götter dargestellt hat: dem Alexander gab er den Blitz des Zeus in die Hand (Schriftqu. 1875-1878), gesellte ihm auf einem andern Bilde die Dioskuren und die Siegesgöttin zu (ebd. 1879. 1880), auf einem andern wiederum den gefesselten Kriegsgott (ebd.). Einem fremden Culte hat er den Gegenstand entnommen auch in seinem Festzuge des Megabyzos, des Oberpriesters der ephesischen Artemis (ebd. 1887). In der Anerkennung des ägyptischen Cultes war Alexander Allen vorangegangen, der dem Apis und den übrigen ägyptischen Göttern selbst geopfert und die Stelle bezeichnet hatte, auf der sich in der neuen nach ihm benannten Stadt Aegyptens der Isistempel erheben sollte. Und als dann seinem Vorbilde folgend die ersten Ptolemäer es erreichten, das altägyptische Wesen von hellenischem Geiste durchdringen zu lassen, da nahm auch Hellas die alexandrinischen, d. h. die hellenisirten ägyptischen Götter

als den ihrigen nächstverwandte willig auf. Aber wenn schon in Alexandreia eine Umschaffung der ägyptischen Göttertypen durch den griechischen Geist vor sich ging, so gebrauchte die griechische Kunst in Hellas selbst im weitesten Umfange ihr gutes Recht, die aufgenommenen fremdnationalen Typen mit Entlehnung und Festhaltung gewisser charakteristischer Züge aus ihnen durchaus hellenisch zu gestalten. Es bedarf darnach kaum der Erwähnung, dass, wenn wir uns von dem Bilde des Apelles eine Vorstellung machen wollen, jeder Gedanke an den Stil der ägyptischen Wandgemälde fern zu halten ist; nicht nach Aegypten haben wir unsern Blick zu richten, sondern nach Griechenland: Muster und Maassstab unserer Vorstellung dürfen uns nur griechische Werke bieten.

Denkmäler der griechisch-römischen Kunst, die Isis und Harpokrates darstellen, sind in grösster Menge erhalten (ich verweise auf die Zusammenstellungen von Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie, Sérapis, Isis, Harpocrate et Anubis hors de l'Egypte, Biblioth. des écoles d'Athènes et de Rome* XXXIII und von Drexler in Roschers Ausf. Lex., Artikel »Isis«) in Statuen und Statuetten, Reliefs, Architecturtheilen, Münzen, Gemmen, Amuletten, Lampen, Vasen, Wandgemälden — wenige von ihnen älter als die römische Kaiserzeit, in den meisten ihrer Typen aber zurückweisend auf die Gestaltung ägyptischer Motive durch die griechische Kunst. Charakteristisch für Isis ist in ihnen die königliche Erscheinung, der kronenähnliche Kopfschmuck, zu dem die Sonnenscheibe geflügelt oder zwischen den Kuhhörnern, später mit Vorliebe die Lotosblume verwendet wird, endlich das reiche, vor der Brust zusammengeknotete Fransengewand. Ihre Gruppirung mit Harpokrates liegt in drei Typen vor: 1. Isis sitzend mit Harpokrates, der an ihrer Brust trinkt, auf dem Schooss. 2. Isis thronend und Harpokrates neben ihr stehend. 3. Isis und Harpokrates, beide stehend. Wo Harpokrates auf dem Schooss der Isis sitzt, ist er immer nackt und meist ohne Attribute gebildet; der stehende Harpokrates ist nackt oder mit einer kurzen Chlamys um die Schultern bekleidet, hat meist den Zeigefinger an den Lippen als »Gott des Schweigens«, in der andern Hand oft das Füllhorn, auf dem Haupte bald die Lotosblume, bald einen Epheukranz, in stärker ägyptisirenden Darstellungen den Pschent. Ueber die Gruppirung im Gemälde des Apelles giebt das Gedicht keine directe Andeutung; doch wenn wir erwägen, dass bei dem »nackten Knaben« Herodas das zarte, warm pulsirende Fleisch hervorheben lässt, so werden wir eher an den zarten Säugling an der Mutter Brust denken als an den kräftiger entwickelten Knaben, der neben der Mutter steht.

Die zweite Gruppe des Gemäldes ist der Apisstier mit Wärter und Wär-

terin. In den erhaltenen Darstellungen des alexandrinischen Götterkreises treffen wir den Apisstier nicht selten, so in Basreliefs bei Lafaye no. 105, 106, 108, 116, 117, von seinem Wärter geführt ebd. no. 107. »Auf den Denkmälern wird er in Uebereinstimmung mit den griechischen Angaben als schwarzer Stier mit einzelnen weissen Flecken dargestellt; auf dem Rücken trägt er gewöhnlich ein rothes Tuch« (Eduard Meyer in Roschers Ausf. Lex. I Sp. 420); als Symbol hat er die Sonnenscheibe zwischen den Hörnern, vgl. die Zeichnung in Roschers Ausf. Lex. a. O. nach einer der Skizzen auf den Säulen des Serapeums.

Die dritte Gruppe wird von dem geiernasigen und dem stulpnasigen Manne gebildet. Dass auch sie zu den Gestalten des Isiskreises gehören, geht aus dem Charakter des *παστός* und seines bildlichen Schmuckes hervor; welche Bedeutung sie haben, können wir nur aus dem einzigen zu ihrer Charakterisirung hervorgehobenen Moment erschliessen, aus der besonderen und mit einander contrastirenden Bildung ihrer Nasen. Wenn wir die ägyptischen Darstellungen des Isiskreises uns vergegenwärtigen, so tritt uns dieser Contrast auffallend entgegen in den beiden häufig neben einander stehenden Göttern, dem sperberköpfigen Horos und dem schakalköpfigen Anubis. — Anubis wurde in Griechenland vereint mit Isis, Sarapis und Harpokrates aufgenommen; in dem delischen *παστοφόριον* wurde nach Ausweis der erhaltenen Weihinschriften (CIG 2297 = *Bull. de corr.* VI 318 f. no. 4; *Bull. de corr.* a. O. 323 nr. 12) der Götterverein Sarapis, Isis, Anubis, Harpokrates verehrt; derselbe in Chios (CIG 2230) und Ambrakia (CIG 1800); die Dreiheit Sarapis, Isis, Anubis mit Weglassung des Harpokrates in mehreren Städten Böotiens (Theben *Inscr. Gr. sept.* I 2482, Orchomenos ebd. 3215, Chäroneia ebd. 3308, 3347, 3375, 3380) u. s. w.; Horos »der Alte« dagegen kommt zwar auf ägyptischen Denkmälern der Ptolemäerzeit neben dem Horoskinde häufig vor, in Griechenland aber nicht. Das Gemälde des Apelles gehört in die erste Zeit der Ueberführung des Isiscults nach Griechenland — ist vielleicht zuerst unter den göttlichen Begleitern der Isis auch Horos der Alte nach Griechenland gekommen, später aber unterdrückt worden? Oder liegen locale Verschiedenheiten in der Gestaltung des Göttervereins vor? Hat auf Kos anfangs ein engerer Anschluss an den alexandrinischen Cult stattgefunden? Auf Unterschiede in der Auffassung des Cults in Griechenland weist doch auch der Umstand, dass Harpokrates, Anubis, Sarapis, Osiris sich in dem Götterkreis der Isis an dem einen Orte Griechenlands befinden, an dem andern nicht; auch dass in dem koischen *παστός* im Kreis der Isis nicht Sarapis, sondern Apis verehrt wird. Keinesfalls dürfen wir dogmatische Bestimmtheit und Abgeschlossenheit der Formen des alexandrinischen

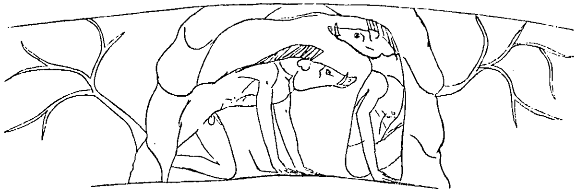
Cults in Griechenland voraussetzen. — Wenn wir demnach daran festhalten die beiden Gestalten Horos und Anubis zu nennen, so entsteht die weitere Frage, in welcher Weise sie von Apelles aufgefasst zu denken seien. Unsere Monumente der griechisch-römischen Kunst geben uns in diesem Punkte keine Auskunft. Darstellungen des Horos und Anubis sind wohl unter ihnen vorhanden, auf einen griechischen Typus geht aber keine derselben zurück; sie stammen aus der Zeit, als man in Rom stärker ägyptisirte und die Absonderlichkeiten des ägyptischen Cultes ohne Vermittlung der griechischen Kunst direct aus Aegypten bezog. Der sperberköpfige Horos kommt im Isiskreise ausserhalb Aegyptens überhaupt nicht vor, wohl aber als Einzelgestalt; so erscheint er in der Rüstung eines römischen Kriegers oder im Gewand eines römischen Feldherrn zu Ross (Abbildung in Roschers Ausf. Lex. I. Sp. 2749. 2750). Anubis mit Hundekopf (der durch Missverständniss an die Stelle des Schakalkopfes getreten war) findet sich in römischer Zeit innerhalb des Isiskreises auf Basreliefs, Gemmen, Münzen, Amuletten, Wandgemälden (bei Lafaye no. 102, 103, 112, 168, 201, 207, 216, 229), als Einzelfigur in der römischen Marmorstatue bei Clarac pl. 983 no. 2568 (Lafaye no. 76), auf Gemmen, Münzen (Lafaye no. 158, 193) u. s. w. Dass die griechische Kunst jemals sperberköpfige oder schakalköpfige Menschen gebildet habe, ist weder an sich ihrem Charakter nach glaublich, noch durch irgend ein Monument oder eine schriftliche Ueberlieferung wahrscheinlich zu machen. Wie sie Mischgestalten bildete, kann man am Zeus-Ammon-Typus sehen, in dem sie die zur Charakterisirung seiner besonderen Natur und Herkunft beibehaltenen Widderhörner organisch mit dem menschlich gebildeten Haupt des Gottes verbunden hat. Apelles scheint bei der Wiedergabe des Horos und Anubis ähnlich verfahren zu sein: er behielt von dem Sperberkopf die Sperbernase, von dem Schakalkopf die Stulpnase bei und erinnerte damit an die ägyptischen Typen ohne sie doch nachzuahmen. Gerade an die Nennung dieser beiden Figuren knüpft Herodas das Lob der frischen und lebendigen, naturwahren Darstellung, als ob dem Maler hier die Lösung eines besonders schwierigen Problems gelungen sei, indem er die leblose Steifheit und unnatürliche Zerrbildung der ägyptischen Auffassung in eine deutlich charakterisirte und doch lebensvolle verwandelte.

Die Composition des Bildes können wir uns nicht anders denken, als dass die drei Gruppen in der Breite neben einander gereiht waren: Isis mit dem Horoskinde auf ihrem Schooss entweder in der Mitte, so dass die beiden anderen Gruppen rechts und links sich befanden oder an der einen Seite des Bildes, dann die Apisgruppe, dann die beiden neben einander stehenden Gestalten. Diese Aneinander-

reihung in der Fläche scheint in allen figurenreicheren Gemälden des Apelles das Compositionsprincip gewesen zu sein: »die Pompa des Megabyzos ist ein Festzug; Alexander mit dem Kriegsdämon ein Triumphzug; der König mit Nike und den Dioskuren ein Seitenstück dazu. In der Verläumdung bewegt sich alles wie in einem Zuge auf die Hauptfigur, den sitzenden Mann zu; und endlich Diana, wie sie mit ihren Nymphen durch die Wälder streift, ordnet sich am einfachsten in derselben Weise. Nirgends wird eine besondere Tiefe des Bildes verlangt, für welche ein tieferes Verständniss der mathematischen Bedingungen des Raumes mit Nothwendigkeit erforderlich gewesen wäre« (Brunn, Artikel »Apelles« in Meyers Allg. Kstl. Lex. II 170).

In Bezug auf das Colorit wird besonders die Wiedergabe des Fleisches bei dem nackten Knaben gerühmt, das im Ton so zart gewesen sei, dass man das Gefühl gehabt hätte, schon ein Ritzen mit dem Fingernagel würde es verwunden, und dass man gemeint hätte, das Pulsiren auf dem Bild zu sehen. Diese vorzügliche Technik des Apelles im Malen des Fleisches rühmt Lucian (Schriftqu. 1885) an dem Porträt der Pankaste, deren Hautfarbe nicht allzu weiss, sondern wie von dem durchschimmernden Blute leicht geröthet gewesen sei. Die oft gepriesene Lebenswahrheit der Kunst des Apelles (z. B. Schriftqu. 1852, 1859) wird noch einmal am Schluss der Betrachtung des Bildes in epigrammatischer Weise hervorgehoben, indem der Dichter die Frau sagen lässt, der Stier schiele sie so tückisch an, dass sie aufschreien möchte vor Furcht, dass er sie stossen könne.

Ich hoffe gezeigt zu haben, dass alles, was der Dichter sagt, zu dem Kunstcharakter des Apelles stimmt, und dass sich meine Erklärung des vom Dichter mehr angedeuteten als beschriebenen Gegenstandes des Bildes mit dem, was wir bisher von dem Maler wussten, wohl verträgt.



Archäologische Miscellen

von

Julius Ziehen.

Mit 1 Textfigur.

1) Zu den unsicheren oder fälschlich herangezogenen Bildwerken der Sage von Zeus' Liebe zu Antiope ist durch das von Overbeck veröffentlichte[1]) Palermitaner Mosaik eine Darstellung hinzugekommen, deren Beziehung auf die Antiopesage wohl von niemand mehr bestritten wird. Die Gruppe des Satyrs, der die Nymphe umarmt, begegnet uns freilich sonst stets als einfache Genredarstellung aus dem Leben des dionysischen Kreises — allein auf dem Mosaik von Palermo zwingt die Zusammenstellung mit Leda und Danae ganz unzweifelhaft, in dem verwandelten Satyr des dritten Bildes den Göttervater und in der Nymphe die Tochter des Nykteus zu erkennen[2]). Ich glaube, dass nach demselben Princip der Deutung des Einzelbildes nach Maassgabe des Bildercyclus sich noch ein anderes Bildwerk zur Antiopesage gewinnen lässt. In dem pompejanischen Hause Ins. IX 5 no. 11 finden wir in ein und demselben Gemache sicherlich als Gegenstücke einmal die Darstellung der Entführung des Ganymed (Sogliano no. 86), und ihr gegenüber das Bild (Sogliano no. 239) eines jugendlichen Satyrs der '*in atteggiamento di ammirazione e stupore scopre con la sin. una Baccante addormentata, dipinta di spalle allo spettatore. Accanto le giace un tamburello*'.

Es ist ja gewiss mit der Verwerthung derartiger Responsion zu mythologischer

1) Berichte der Sächs. Gesellsch. der Wissensch. Hist.-Phil. Cl. 1873 Taf. 2, vgl. S. 105 ff. Ueber die pompejan. Darstellungen von Satyrn und Bacchanten vgl. neuerdings Rossbach Arch. Jahrbuch VIII (1893) S. 51 f.

2) Das Fragment der euripideischen Antiope (fr. 209 Nauck) scheint eine rationalistische Deutung des Antiopemythos vorauszusetzen; leider lässt sich die Stelle, aus dem Zusammenhange losgerissen wie sie ist, wenig verwerthen.

Deutung mancher Missbrauch getrieben worden, und gerade aus dem Kreise der Metamorphosen-Denkmäler kann das angebliche Theophanobild der *Casa di Sallustio* als warnendes Beispiel dienen[1]). Man wird bei diesem letzteren Bilde die Responsion gewiss nicht bis auf die innere Parallele ausdehnen dürfen. Immerhin liegt die Sache bei dem Theophanobild anders wie bei dem hier in Frage stehenden. Auch wenn wir in der vom Widder getragenen Gestalt ruhig Phrixos erkennen, so bleibt nach Verzicht auf die mythologische Parallele doch genug der äusseren Parallele — zweimal ein von einem Thier übers Meer getragenes menschliches Wesen —, um dem gewiss vorhandenen Responsionsbedürfniss des pompejanischen Malers zu genügen. Bei unserem Bilde ist ähnliches nicht der Fall: wer nicht annehmen will, dass der Künstler ganz willkürlich zwei gänzlich der Beziehung zu einander ermangelnde Bilder in einem Raum einander gegenübergestellt hat, der muss eine Beziehung der beiden Darstellungen durch die Deutung der einen auf Antiope, der anderen auf Ganymed herzustellen suchen. Nicht nur das Palermitaner Mosaik sondern auch das Silbergefäss von Valence[2]) zeigt, dass wir dem antiken Künstler wohl zutrauen dürfen, durch den Zusammenhang eine an sich nicht ganz klare Darstellung für genügend verdeutlicht zu halten. Freilich hat der Verfertiger des Gefässes von Valence durch Zufügung eines Eroten den Beschauer auf den Charakter des Vorganges aufmerksam gemacht; auch mag bei der Kallistodarstellung des Pariser Gefässes in der Liebesumarmung der beiden Frauengestalten an sich ein Hinweis auf einen aussergewöhnlichen Vorgang vorliegen. Bei den beiden Antiopebildern liegt eine merkwürdig kühne und naive Typenübertragung vor, die der Künstler durch keine Zuthat zu erleichtern sich bemüht hat, und es ist interessant zu sehen, wie zwei verschiedene Typen der Vergewaltigung von Bacchantinnen durch Satyrn unabhängig von einander auf zwei so verschiedenartigen Bildwerken im Dienst eines anderen Mythos verwandt sind; mochte dem Beschauer seine Sagenkenntniss weiterhelfen, wenn ihn erst der Zusammenhang des Bilderkreises auf die vorliegende Sonderbeziehung aufmerksam gemacht hat.

Versagt doch bei gar manchem, gewiss auf Antiope zu deutenden Bilde der neueren Kunst auch dieses, an sich recht kümmerliche Erkennungszeichen[3]).

---

1) Overbeck Poseidon S. 346 f.

2) Zuletzt besprochen von Bolte, *de mon. ad Odyss. pertinentibus* S. 40, vgl. auch RML. II Sp. 933 f.

3) Ein Bild des Neapler Museums, wohl aus der Schule des Lionardo da Vinci stammend, No. 28 S. 189 der Guida v. J. 1892, zeigt neben einem Satyrn, der eine schlafende Bacchantin betrachtet,

2) Das zuletzt bei Engelmann Bilderatlas zur Odyssee no. 22 reproducirte Vasenbild Mus. Borb. XIII T. 58 stellt, wie schwerlich irgend welchem Zweifel unterliegen kann, und wie auch der neuste Herausgeber ohne irgend welches Bedenken erklärt, den Meergott dar, wie er »sich mit einer Keule gegen zwei Krieger (Menelaos und Genoss) vertheidigt, die mit Schwert und Speer auf ihn losgehen.« Die Darstellung entspricht, was übrigens durchaus nicht auffallend ist, der homerischen Erzählung (Odyss. 4, 382 ff.) nur ungefähr: statt dreier Gefährten, die Menelaos bei Homer mit sich nimmt, finden wir auf dem Vasenbilde nur einen; auch ist im Epos nicht von einem Kampfe die Rede, vielmehr wird Proteus durch die Helden überlistet; endlich stimmen die Verwandlungen nicht überein: Homer erwähnt (V. 456 ff.) die in einen Löwen, in einen Drachen, Panther und ein Wildschwein, sowie in Wasser und in einen Baum; auf dem Vasenbilde begegnet uns der Meergott mit Fisch(?)leibern, die in Krebsscheeren ausgehen, und mit dem Vordertheil von Hunden, die aus seinem Unterleibe hervorgehen. Doch abgesehen von diesen Verschiedenheiten, auch die Art, wie die Verwandlungen des Proteus dargestellt sind, ist sehr sonderbar und legt den Gedanken nahe, dass wir es mit einem durch einfache Uebertragung von einer anderen mythologischen Figur gewonnenen Typus zu thun haben. Es existirt meines Wissens keine andere antike Darstellung der Metamorphosen des Proteus[1]) aus verwandtem Kunstkreise; am nächsten steht unserem Vasenbilde die gewiss fälschlich auf den Gigantenkampf der Götter bezogene Vase DAK II 67, 850, auf der in den beiden Kriegern, die den geflügelten, stark ornamental gehaltenen Dämon in der Mitte angreifen, niemand irgend welche Götter erkennen wird. Im übrigen erinnert die ganze Bildung unserer Proteusfigur am ehesten an die der zahlreichen

---

2 Eroten; obwohl sonst nichts auf Antiope hindeutet, werden wir die Darstellung doch auf sie beziehen müssen, da der Künstler schwerlich für einen gewöhnlichen Satyr 2 Eroten bemüht hätte. Auf die Beigabe eines pfeilschiessenden Eroten hat sich Tizian in dem Antiopebild des Louvre, das unter dem Namen Venus von Pardo bekannt ist, beschränkt (s. Crowe-Cavalcas. Tizian II 618 ff.); dem gleichen Zusatz eines Eroten verdankt Correggio's Antiopebild im Louvre den Namen »Schlafende Venus mit Amor und einem Satyr«. Watteau, um noch eine der berühmtesten Kunstdarstellungen der Antiope aus neuerer Zeit heranzuziehen (s. Hannover, Antoine Watteau S. 85 f.), giebt nur die beiden Gestalten der schlummernden Jungfrau und des ihr nahenden Satyrs; vielleicht hat er durch die gewaltige Grösse des letzteren andeuten wollen, dass wir es mit dem verwandelten Zeus zu thun haben.

1) Vgl. über Proteus ausser PRE. v. Proteus noch Preller, Griechische Mythologie I³ 500. Von der Bull. 1839 S. 47 citirten Gemme steht mir leider hier weder ein Abdruck noch eine Abbildung zur Verfügung. Als Schildzeichen erscheint die Figur des Proteus bei Pindarus Thebanus V. 872. — Sil. VII 421 ff. erwähnt von den *variae formae*, in die sich Proteus verwandelt, die des Drachen und des Löwen.

Seedämonen der griechischen Kunst, vor Allem an die Gestalt der Skylla. Für diese lag, wie das neuerdings Bolte a. a. O. S. 48 wieder richtig hervorgehoben hat, eine Verwandlungssage in dem alten Epos nicht vor, sondern ist erst aus den Kunstdarstellungen, ähnlich wie bei den Sirenen, herausgesponnen worden. Wann die Kunstdarstellung der Skylla zu der in den erhaltenen Denkmälern durchgängigen Form gekommen ist, scheint noch nicht festgestellt; die bezeugten Kunstwerke bestimmter antiker Künstler (s. Baumeister Denkm. III 1682) fallen sämmtlich in die nachskopasische Zeit; doch wird man die Annahme nicht zu kühn finden, dass die Darstellung der Skylla bereits vor Skopas feste Form zu bekommen begann, und vielleicht ist in der offenbaren Entlehnung unseres Vasenbildes aus einem skyllaähnlichen Typus ein Argument für das höhere Alter eben dieses Typus zu gewinnen. Wir hätten dann den eigenthümlichen Fall, dass zur Kunstdarstellung einer Metamorphose durch Typenübertragung eine Darstellung benutzt wurde, aus der ihrerseits wieder die Sage eine Metamorphosentradition herausspann.

3) Pervanoglu hat in den *Nuove Memorie dell' Istituto* (auf Taf. VI no. 4, vgl. S. 75 f.) das Fragment eines kleinen Thonreliefs aus Tegea veröffentlicht, auf dem, wie er sich ausdrückt, *vi troviamo rappresentato un guerriero molto frammentato, il quale un piccolo ragazzino pare voglia fare attento a qualche cosa, forse Aurora che mostra a Paride Venere.* Das Fragment befindet sich jetzt im Saal der Terracotten und Broncen des Polytechnikums in Athen; seine richtige Deutung — denn mit der von Pervanoglu vorgeschlagenen wird man sich kaum auseinanderzusetzen haben — hat das Bruchstück, wie es scheint, noch immer nicht gefunden. Und doch liegt die Erklärung nahe genug: eine genauere Betrachtung auch nur der Abbildung in den *Nuove Memorie* macht es unzweifelhaft, dass der Krieger im Begriff ist, vorstürzend sein Schwert zu ziehen, und dass er daran von einem eilig herangeflogenen Eroten gehindert wird. Der Rest einer zweiten Figur vor dem Krieger ist meiner Erinnerung nach auch vor dem Originale zu undeutlich, um mit Bestimmtheit gedeutet zu werden; doch genügen die vorhandenen Elemente der Darstellung vollkommen, um das Ganze nicht nur ergänzend herzustellen, sondern auch zu deuten. Wir haben Menelaos vor uns, der im Begriffe ist, die wiedereroberte Helena zu bestrafen, dessen Zorn aber durch die Anmuth seines Weibes besänftigt wird — ein Erot fällt dem Helden in den Arm, ihn am Herausziehen des Schwertes zu hindern.

Unter den zahlreichen Darstellungen der Wiedergewinnung der Helena in der alten Kunst steht der hier behandelten wohl am nächsten das von Dilthey A. Ztg. 37 Taf. 7, 2 veröffentlichte Thonrelief — auch dort ist die Macht des Liebreizes

der Helena in der Gestalt von diesmal zwei Eroten symbolisirt. Aehnlich wie dort wird auch bei dem Thonrelief von Tegea vor Menelaos die knieende Figur der Helena zu ergänzen sein, die freilich hier ihre Hand nicht bis zum Kinn des Helden erhoben haben kann. Der wohl mehr rohen als burlesk gedachten[1]) Darstellung des spätrömischen Reliefs gegenüber zeigt das Fragment von Tegea entschieden die reinere Formgebung der griechischen Kunst. Die zahlreichen Variationen, die uns selbst für die eine Version des Mythos von Helenas Wiedergewinnung in der antiken Kunst begegnen, sind oft genug dargelegt worden, um hier nicht weiter berührt werden zu müssen[2]).

4) Das Vasenbild, das zu Anfang dieser Zeilen nach einer s. Z. vor dem Original mit freundlicher Erlaubniss des Herrn Generalephoros Kabbadias angefertigten Skizze wiedergegeben ist, stammt von einer rothfigurigen Lekythos, die mit einer ganzen Reihe von Gefässen ähnlicher Art durch Schenkung des Herrn Andropulos in Eretria vor Kurzem ins Athenische Nationalmuseum gekommen ist. Höhe des Gefässes 18,5 cm; Bildhöhe 6 cm; Umfang des Gefässes in der Mitte der Bildhöhe 22 cm. Der Raum zwischen den Figuren ist mit schwarzer Farbe nur flüchtig ausgefüllt, so dass der rothe Thongrund an vielen Stellen deutlich durchschimmert; die Zeichnung der Figuren ist wenig sorgfältig, aber flott und gewandt.

Wir sehen einen Raum, der wie eine Felsengrotte aussieht, hinter der auf beiden Seiten die Zweige völlig entblätterter Bäume[3]) hervorragen. Innerhalb dieser Höhle erscheinen zwei Gestalten, die in völlig gleicher Weise auf menschlichem Leibe einen Schweinekopf zeigen. Die eine derselben kriecht von links her doch wohl aus dem Innern der Höhle hervor, indes die andere auf der rechten Seite des Ein-

---

1) Auch dem Vasenbilde Monum. XI 20 ist ein komischer Charakter schwerlich zuzuschreiben; die Bewegungen der eilenden Gestalten sind mit Uebertreibung dargestellt, aber gewiss ernst gemeint. Dass an Stelle des Götterbildes die Göttin — diesmal sitzend — selbst erscheint, hat an zahlreichen verwandten Darstellungen, z. B. der Kassandravase RML. II Sp. 979 f., seine Analogie.

2) Vgl. der Kürze halber über die Kunstdarstellungen von Helena's Wiedergewinnung RML. unter d. W. Helena. Was die s. Z. von mir veröffentlichte Schmalseite des Pester Sarkophages Arch.-epigraph. Mitt. Bd. XII S. 65 F. 19 betrifft, so kann ich auch nach dem Bekanntwerden der ähnlichen Darstellung am Nympheum von Side (s. Lanckoronski Städte Pamphyliens u. s. w. I S. 147 F. 102) nur an der Deutung des Pester Reliefs auf Menelaos und Helena festhalten; wenn die von Lanckoronski veröffentlichte Skizze des Reliefs von Side das offenbar stark zerstörte Bildwerk genau wiedergiebt, so liegt eben eine eigenthümliche Typenübertragung vor; das Pester Relief wird man keinesfalls auf Ares und Aphrodite deuten dürfen.

3) Vgl. die Philoktetvase Castellani No. 64 und die Vase Mus. Gregoriano no. 133 (Helbig II S. 268).

ganges der Grotte hockt und den Kopf rückwärts, vielleicht ihrem Genossen zugewendet hat.

Die Deutung des Bildes kann kaum fraglich sein: wir sehen zwei der von Kirke verwandelten Gefährten des Odysseus vor uns; auch der Maler unserer Lekythos hat das aus anderen Kirkedenkmälern ja allbekannte Verfahren angewandt, durch die Mischfigur das Resultat der Verwandlung mit der Darstellung des Zustandes vor der Metamorphose zu verbinden.

Wenn das Gefäss demnach in der Darstellung der Metamorphose nichts Merkwürdiges bietet, so ist es doch in anderer Hinsicht von Interesse: wie haben wir die dargestellte Scene zu verstehen, für die sich in der homerischen Erzählung kein Anhaltspunkt findet und die auch auf den bisher bekannten Kirkedenkmälern meines Wissens nicht ihres Gleichen hat? Es giebt für die Erklärung dieser auf zwei Nebenfiguren des Mythos beschränkten Darstellung nur zwei Möglichkeiten: entweder hat der Vasenmaler das Bild als selbständiges Ganzes beabsichtigt und ein Genrebild aus dem Schweinedasein der Odysseusgefährten geben wollen, oder das Bild der Eretrienser Lekythos ist das Bruchstück einer grösseren Originalcomposition, von der der Vasenmaler aus sonderbarer Laune wie aus Raummangel nur eben diese Nebengruppe aufgenommen hätte. Abzuweisen ist keine dieser beiden Möglichkeiten: wir begegnen in der attischen Vasenmalerei ja schon früh der Tendenz, neben einzelnen Hauptmomenten der Sage genreartig einzelne Momente aus dem Nebenwerk der Sagenvorgänge darzustellen; wenn wir statt des Oedipus der thebanischen Sphinx einen der namenlosen Jünglinge finden, die dem Ungeheuer zum Opfer gefallen sind, wenn uns Athena dargestellt ist, wie sie am Epeiospferde beschäftigt ist — in solchen und ähnlichen Fällen zeigt die Kunst schon früh die Neigung, an Stelle der prägnanten Hauptmomente des Mythos mehr situationslose Nebenvorgänge zur Darstellung zu wählen. Unmöglich würde diese Deutung auch bei unserer Vase nicht sein.

Immerhin ist es wahrscheinlicher, dass wir es bei dem Bilde der Lekythos aus Eretria mit dem Bruchstück einer grösseren Darstellung zu thun haben. Man kann zu Gunsten dieser Ansicht vor Allem anführen, dass der aus der Höhle herauskriechende Odysseusgefährte doch wohl durch einen aussen sich abspielenden Vorgang in Bewegung gesetzt ist. Die Gefährten würden dann ähnlich an dem Hauptvorgange, sicher der Begegnung des Odysseus mit der Zauberin, ihre Theilnahme bezeugen, wie das der eine am Boden liegende Gefährte des Vasenbildes Overbeck Heroengallerie Taf. 32, 2 in unzweifelhafter Weise thut. Freilich würde bei dem

Vorbilde unserer Lekythos die Gesammtdarstellung nicht so eng geschlossen gewesen sein können, wie sie es auf dem Vasenbilde bei Overbeck ist; Odysseus und Kirke bildeten neben der Höhle eine Gruppe für sich und die beiden Bildhälften mögen auf anderen Vasen ähnlich vertheilt gewesen sein, wie etwa die beiden Bildtheile der Klytämnestravase Monum. VIII 15 (= Engelmann Atlas z. Odyss. no. 3 auf Taf. 1). Für das Vorkommen einzelner, offenbar aus einem grösseren Ganzen herausgenommener Figuren, die sicher nur Nebenfiguren der ursprünglichen Gesammtdarstellung gewesen sind, ist der fliehende Perser der Vase Arch. Jahrbuch 1891 S. 24 ein interessantes Beispiel. Nachweisbar ist eine grössere Darstellung der Art, wie sie das Original des Vasenbildes von Eretria bilden könnte, im Kreise der bisher bekannten Kirkedenkmäler meines Wissens nicht.

5) Sehr mit Recht hat Helbig Führer durch die Samml. Roms II no. 717 die Deutung des bekannten und oft publicirten Reliefs der Sammlung Albani mit der Darstellung des zusammenbrechenden schildtragenden Mannes auf Kapaneus unter Hinweis auf die mangelnde kriegerische Ausrüstung des Dargestellten abgelehnt. Freilich, was Helbig an die Stelle der bisher üblichen Deutung setzt, wird nur zum Theil auf Sicherheit Anspruch machen können. Dass die Einzelfigur des Albanischen Reliefs durch die breite Binde als König oder Priester bezeichnet ist, wird schwerlich anzufechten sein, vielmehr den Ausgangspunkt jeder weiteren Interpretation des Bildwerkes zu bilden haben. Sehr fraglich aber sind die weiteren Ausführungen Helbig's: »vielmehr scheint es, dass der dargestellte Mann, während er ungerüstet war, wider Erwarten von Feinden überfallen worden ist, und nur eben Zeit gefunden hat einen Schild zu ergreifen. Man könnte beispielshalber an die Ermordung Agamemnons denken«. Was die Deutung des Reliefs erschwert, ist die vollständige Isolirtheit der Figur, zu der wir eine den dargestellten Vorgang bedingende Umgebung ja sicher hinzuzudenken haben; nur wird es darauf ankommen, die Ergänzung so zu wählen, dass ihr Fehlen in der vorliegenden, auf die Einzelfigur beschränkten Darstellung am ehesten zu erklären ist. Dies letztere ist nun bei der von Helbig vorgeschlagenen Deutung wenig der Fall. Eine Darstellung der Ermordung Agamemnon's lässt sich schwerlich ohne die handelnden Personen, ohne zum mindesten Ägisthos oder Klytämnestra, denken. In diesem Betracht bot die alte Erklärung auf Kapaneus, den der Blitz des unsichtbaren Himmelsgottes trifft, weniger Bedenken. Lassen wir uns diesen Vorzug der älteren Deutung nicht entgehen und machen von Helbig's Hinweis auf die Binde als Abzeichen eines Priesters oder Königs Gebrauch, so bietet sich ziemlich ungezwungen die Deutung auf Salmoneus, den schon in der homerischen Dichtung

(Odyss. 11, 235) bekannten König von Elis, der sich dem Zeus gleichzustellen sucht und deshalb von diesem mit dem Blitze getroffen und in der Unterwelt der Strafe überliefert ward[1]).

Ein Epigramm der griechischen Anthologie (II 255, 3 SQ. 1064) bezeugt uns, dass von Polygnot ein Bild des vom Zeus bestraften Salmoneus existirt hat; die Situation, auf die der Dichter mit seiner epigrammatischen Wendung abzielt, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen[2]). Es ist eigenthümlich, dass ein anderes Werk desselben Polygnot nach der Beschreibung des Plinius (s. SQ. 1063), wie das von Urlichs geschehen ist, auf Kapaneus gedeutet werden konnte. Ziemlich sicher ist, dass sowohl die in der Anthologie beschriebene Figur wie die des plinianischen Bildwerkes, *in qua dubitatur an ascendentem cum clipeo pinxerit an descendentem*, Einzelfiguren waren.

6) Mit Staunen liest man bei dem von Vielen gar nicht mehr zur antiken lateinischen Litteratur gerechneten Byzantiner Corippus, dem sonderbaren Epigonen der grossen römischen Epiker, dem man — nicht ganz mit Recht — so sehr übel nimmt, dass er acht Regierungstage seines Beschützers, des Kaisers Justin, in nicht weniger als drei Büchern seines Lobgedichtes behandelt hat, an einer Stelle seiner Johannis (IV 320 ff.) folgenden Vergleich:

cursu rapido Maurusia turba
confluit, et nigrae facies tentoria complent.
ut quondam Ditem moturum proelia divis
concilium fecisse ferunt et mille per amplas
monstra vias venisse, Hydram tristemque Megaeram,
atque Charona senem deserta currere cymba,
Tisiphonen validam flammis et pondere pinum
quassantem, Alecto tortis saevisse chelydris,
quaeque sub ingenti facies monstrantur Averno.

---

1) Vgl. über Salmoneus Verg. Aen. VI 585 ff. mit Schol.; Manil., Astronom. V 91 ff. Hygin. f. 60; 61 und 250. Appollod. I 9, 7. Lukian Timon. 2; Philopatr. 4. Es ist wahrscheinlich, dass die römische Sage vom Tode des Tullus Hostilius (s. *Cic. de re publ.* 2, 17; Dion. Hal. III 35) unter dem Einflusse des Salmoneusmythos entstanden ist. Uebrigens kommt das Motiv, dass ein irdischer König sich so weit überhebt, dem Götterkönig sich gleichzustellen, auch sonst in der griechischen Mythologie gelegentlich vor.

2) Brunn K. G. I 217 lässt das Epigramm des Tullius Geminus 'von einer Darstellung des noch in der Unterwelt vom Blitze des Zeus heimgesuchten Salmoneus handeln'; eine fortwährende Bestrafung dieser Art in der Unterwelt ist nirgends bezeugt und schwerlich anzunehmen; der Epigrammatiker wird wohl nur die in der Kunstdarstellung verewigte Tödtung meinen.

Die mythologische Anspielung, die dieser Vergleich enthält, wird schwerlich aus der classischen Mythologie sonstwie zu belegen sein; von Kämpfen, die Hades im Verein mit den Göttern gegen Herakles besteht, weiss die geographisch ausdeutende Version des Streites um Pylos zu erzählen[1]); von einer Auflehnung und einem Kriege des Unterweltgottes gegen die Himmelsgötter ist meines Wissens in der antiken Litteratur sonst nirgends die Rede. Die Ausführlichkeit, mit der Corippus den Vorgang zu schildern weiss, giebt uns vielleicht einen Fingerzeig, wo wir die Quelle des sicher nicht von ihm selbst erfundenen Mythos zu suchen haben; das Wahrscheinlichste scheint mir, dass ein Epiker aus der Schule des Nonnos in einem uns verloren gegangenen Gedicht diesen gewiss erst in spätgriechischer Zeit entstandenen Sagenstoff behandelt hat. Dass die ganze Art der Darstellung des byzantinischen Dichters auf eine anderweit vorliegende genaue Erzählung von des Hades Empörung schliessen lässt, scheint mir unzweifelhaft.

1) Preller Griech. Myth. II 240. Welcker Bulletino 1831, S. 132 ff. hat das Münchener Marpessavasenbild Jahn No. 745 auf den Kampf des Hades mit den Göttern bei Pylos gedeutet und bei dieser Gelegenheit über diese Sage die nöthigen Auseinandersetzungen gegeben; Spuren einer alten Sage von einem Kampfe zwischen Hades und Ajas hat Usener *de carmine quodam Phocaico* nachgewiesen.

Zur Geschichte der Renaissance-Herme

von

Alfred Meyer.

Es war ein Lieblingsgedanke der Renaissance, in ihren grossen Bildhauern einen neuen Phidias oder Lysipp, in ihren Malern einen zweiten Zeuxis oder Apelles zu begrüssen. — Kaum minder illegitim, als diese vermeintliche Nachkommenschaft der antiken Künstler, muss innerhalb einer Reihe streng archäologischer Untersuchungen die folgende kunsthistorische Studie erscheinen, sowohl in ihrem Gegenstand, wie in ihrer Methode! Die Gestaltenwelt, der sie gewidmet ist, trägt im Hinblick auf das Stoffgebiet der classischen Archäologie ihren Geschlechtsnamen mit Unrecht, ja ihre »antikische Art« ist für den Alterthumsforscher eine ununterbrochene Kette archäologischer Irrthümer, und die im Folgenden angewandte kunsthistorische »Methode« kann sich innerhalb der eng bemessenen Grenzen, in welche hier ein kaum zu erschöpfendes Thema zu bannen ist, nicht wohl derjenigen Gründlichkeit befleissigen, in der die kunstgeschichtliche Disciplin die ältere Schwesterwissenschaft so gern als Meisterin anerkennt. Aber gerade die »archäologischen Irrthümer« bilden in der Geschichte jener gewaltigen Cultur- und Kunstepoche, die man als eine »Wiedergeburt der Antike« bezeichnet, vielleicht das grösste und lehrreichste Capitel, in welchem vorerst auch noch ein unvollkommener Beitrag eine Stätte erbitten kann.

An die Entstehung der Hermen knüpft sich bekanntlich eine Streitfrage, welche die Urgeschichte alles künstlerischen Schaffens berührt. Die Thätigkeit des Bildners bleibt bei der antiken Herme im wesentlichen auf die Wiedergabe des menschlichen Kopfes beschränkt. War dies in der Genesis der griechischen Kunst ein Gebot des Cultus, oder eine Folge künstlerischer Unbeholfenheit, welche der

Nachbildung einer ganzen Figur noch auswich und sich mit der Darstellung des Bezeichnendsten und Wichtigsten an ihr begnügte? Ging die Darstellung in Hermenform dem Götterbild in voller Gestalt als Vorstufe voran, oder als Abkürzung parallel? —

Allzu scharf zugespitzt, dürfte sich diese Frage wohl niemals endgiltig beantworten lassen. In der rein künstlerischen Entwickelung können der Pfeiler mit menschlichem Kopf und das Idol, welches die ganze Gestalt verkörpern will, nebeneinander bestanden haben, ohne von einander abhängig zu sein, obgleich hier wie dort »das Haupt für den Künstler auch das Hauptstück war«. Ein Bildner, welcher den Kopf erkennbar darzustellen vermochte, durfte auch vor der Andeutung der Arme und Beine nicht zurückschrecken. Verzichtete er auf diese, so geschah es nicht unter dem Zwang künstlerischen Unvermögens, sondern lediglich unter dem Einfluss religiöser Tradition oder aber tektonisch gegebener Bedingungen, jedenfalls in dem vollen Bewusstsein, etwas zu schaffen, wofür die Natur kein unmittelbares Vorbild gewährt. In diesem Sinne ist die Herme eine von der Entwickelung der Statue völlig zu trennende selbständige plastische Kunstform, deren organischer Bestandtheil sich zu dem anorganischen ähnlich verhält, wie etwa das Capitäl zum Säulenschaft.

Dies ist wenigstens der Gesichtspunkt, für welchen es allein möglich wird, die Geschichte der Herme kunsthistorisch zu verfolgen, wobei freilich auch ihre Definition weiter gefasst werden muss, als bei Winckelmann: ihr Wesen besteht dann in der Vereinigung eines menschlichen oder thierischen Oberkörpers mit einem tektonischen pfeiler- oder consolenartigen Gebilde.

Schon für die Theorie lässt diese Aufgabe eine kaum übersehbare Fülle von Varianten zu. Der Oberkörper kann an sich vollständig oder, besonders durch Ausschluss der Arme, unvollständig sein, er kann den Kopf, das Bruststück, die Halb- oder die Dreiviertel-Figur zeigen, in allen Phasen zwischen statuarischer Ruhe und malerischer Bewegung; der tektonische Theil ist allen Stilwandlungen pfeiler- und consolenartiger Stützen und ornamentaler »freier Endigungen« zugänglich; die Junctur darf gänzlich fehlen, oder aber durch das Gewand oder selbständige Schmuckformen, wie Tuchgehänge, Blattwerk, Guirlanden, Masken u. s. w. nur verdeckt werden, sie vermag aber auch einen gleichsam organischen Process zu spiegeln, indem der menschliche Körper in das pfeilerartige Gebilde wie bei allmählicher Versteinerung hinüberwächst. Die letzte Consequenz dieser Vorstellung ist es, wenn der Pfeiler unten wiederum in Menschen- oder Thierfüsse ausgeht: eine Zwischenstufe zwischen

Herme und Statue, auf welcher die erstere ihr eigentliches Wesen der obigen Definition gemäss bereits einbüsst und nur noch als Spielart der freien künstlerischen Phantasie erscheint. --

Schon in ihrer Heimath, auf griechischem Boden, begann die Herme dieses gestaltenreiche Leben, denn die Verlockung zu demselben war vorhanden, sobald der strenge Grundtypus des unverjüngten, oben in einen Kopf ausgehenden Pfeilers mit seinen zum Aufhängen von Kranzspenden bestimmten seitlichen Vorsprüngen verlassen wurde, sobald der Kopf dem ganzen Oberkörper zu weichen begann, der Pfeiler zusammenschrumpfte und unter dem herabhängenden Gewand für den Gesammteindruck nur etwa noch wie ein höheres Postament wirkte. Dies erfolgte schon früh in Griechenland selbst. Pausanias berichtet aus Phigalia[1]: »*Ἐν δὲ τῷ γυμνασίῳ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἑρμοῦ ἀμπεχομένῳ μὲν ἔοικεν ἱμάτιον, καταλήγει δὲ οὐκ ἐς πόδας, ἀλλὰ ἐς τὸ τετράγωνον σχῆμα*«, und so zeigen es — um nur einige Beispiele aus der ersten Blüthezeit anzuführen — die Hermen der Athena[2]), des Hermes und des Bacchus(?) in der Villa Ludovisi. Auch unter den zahlreich erhaltenen Nachbildungen archaischer Formen in den Hermen spätgriechischer und römischer Arbeit ist neben dem strengen Grundtypus des »*τετράγωνον σχῆμα*« auch die obige Abwandlung gut vertreten, zuweilen selbst schon mit einem leisen Anklang an die Stilrichtung der Grottesken. Im Ganzen aber können sich diese Bildungen mit der Gestaltenfülle der Renaissance-Herme doch auch nicht annähernd messen.

Die Herme zählt auch nicht zu denjenigen Kunstformen der Antike, deren »Wiedergeburt« in der Renaissancezeit ein wenn auch kümmerliches, so doch unverkennbares »Nachleben« im Mittelalter voranging. Wohl zeigen die mittelalterlichen Fabelgestalten die Glieder der verschiedenartigsten Lebewesen unter sich und mit rein ornamentalen Formen verbunden, aber diese formalen Analogien führten hier meines Wissens nirgends zu einer der Herme entsprechenden Bildung, und auch die häufig so seltsamen Gesellen, welche in der Architektur und im Kunstgewerbe des Mittelalters an Stelle der Säule die Function des Tragens ausüben, erscheinen fast durchgängig in ganzer Gestalt und können ihren Stammbaum demgemäss wohl bis zu den antiken Atlanten, nicht aber bis zu den Hermen und Termini zurückführen.

---

1) Lib. VIII. 39, 4. vgl. Diog. L. V, 82.

2) Schreiber, Ant. Bildwerke d. Villa Ludovisi. Lpzg. 1880. Nr. 60, 55, 3, vgl. Abbild. *Mon. dell' Inst.* X. tv. 56, 3; 56, 4; 56, 2. Helbig, Führer d. d. öffentl. Samml. Roms: *Museo Boncompagni* Nr. 856; 857; 858.

Um so überraschender ist die Rolle, welche die Herme in der decorativen Kunst der Renaissance spielt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist sie in Italien, in Deutschland, in Frankreich, in Spanien gleichmässig heimisch, zählt in der Architektur, in der Sculptur, ja selbst auch in der decorativen Malerei, besonders aber auf fast allen Gebieten des Kunstgewerbes, zu den beliebtesten und häufigsten Schmuckmotiven, und ist in so zahllosen Variationen vertreten, dass der Versuch, dieselben auch nur irgend erschöpfend zu classificiren, müssig und wohl auch undurchführbar wäre. Es ist nur möglich, einerseits einzelne grosse stilistische Hauptgruppen zu sondern, und andererseits einzelne völlig individuelle Schöpfungen nachzuweisen, welche in ihrer Eigenart für die Beurtheilung ähnlich willkürlicher Phantasiespiele einen kunsthistorischen Anhalt gewähren.

Einen verhältnissmässig sicheren Weg hierzu zeigen die Nachbildungen und Entwürfe von Hermen im Holzschnitt und im Kupferstich, und sie geben auch über die schwierige Frage, wie die Vorstellung von der antiken Herme in der Renaissance allmählich gewachsen ist und zu Neubildungen führte, zwar nicht vollständigen aber doch beachtenswerthen Aufschluss. —

Das neue Leben, welches die Herme im sechzehnten Jahrhundert beginnt, fliesst aus dreifacher Quelle. Vielleicht am wenigsten ergiebig ist ihre rein archäologische Wiederbelebung als Symbol der Gottheit, wesentlicher erscheint ihre Bedeutung in der decorativen Formensprache der Plastik und Architektur als eine der Karyatide verwandte Stütze, am fruchtbarsten vielleicht wurde für sie diejenige Richtung der lediglich ornamentalen Phantasie, welche in den Grottesken zum Siege gelangt.

Bei der Knappheit des hier zu Gebote stehenden Raumes mögen hier für jede dieser drei Sphären des künstlerischen Schaffens nur einzelne bezeichnende Beispiele genügen!

In dem archäologischen Traumbild, welches die nach 1485 von dem Dominicaner Francesco Colonna verfasste, 1499 in Venedig gedruckte Hypnerotomachia Poliphili entwirft, fehlen auch Hermen nicht. Bei der Gestalt des »*hortulano custode*« mochte dem Verfasser ein antiker Pan vorgeschwebt haben, und die Illustration seiner Worte: »*Sopra la plana della . . . ueneranda Ara rigidamente rigoroso promineua el rude simulacro del hortulano custode, cum tutti gli sui decenti & propriati isignii*« zeigt über einem nach unten verjüngten Pfeiler den nackten Oberkörper eines bärtigen Mannes, welcher in der erhobenen Rechten einen Stab, in der Linken eine Schale hält. Bezeichnender noch ist der Holzschnitt, welcher das beim Festzug von

den Panisken und Satyrn (»*aegipani & procaci satyri*«) im Wagen emporgehaltene Götterbild im wörtlichen Anschluss an die Beschreibung darstellt: »*uno monstro rudemente exciso in ligno, & inaurato, effigiato humano uestisto. Dal tricapo fino alla diaphragma solamente il residuo in quadrato acuminatisce alla parte infernate demigrana in una gulatura basiale, cum uno latastrello, cum una antiqua foliatura nel sito brachiale, cum uno pomo al pecto. Et nel medio dil quadrato nella parte più lata appareua lo ithyphallio signo*«.

Ein zweites Beispiel für diese archäologische, auf das Symbol als solches beschränkte Auferstehung der antiken Herme sei der deutschen Kunst entlehnt! Der römische Terminus war im Kreis der nordischen Humanisten heimisch. Im Anschluss an die Sage, welche sich an den Tempel des Jupiter Optimus Maximus auf dem Kapitol knüpft, hatte Erasmus von Rotterdam den Terminus mit dem Wahlspruch »*Cedo nonnulli*« zu seinem Zeichen erkoren, und Holbein stellte ihn in den Mittelpunkt seines herrlichen Titelholzschnittes für die Gesammtausgabe der Werke des Freundes, sowie des ebenfalls für diesen bestimmten Entwurfes eines Glasgemäldes, welcher in Basel bewahrt wird[1]. Der armlose Oberkörper geht hier in ein kurzes, sich verbreiterndes Pfeilerstück über, welches die Inschrift »*Terminus*« trägt. Im Holzschnitt liegt dem jugendlichen Kopf wohl eine Reminiscenz an einen antiken Satyrtypus zu Grunde, aber dieselbe verschwindet unter dem frischen Hauch selbständigen Lebens: die Augen blitzen, das lockige Haar fliegt wie vom Wind bewegt, der breite Mund scheint nicht zum Grinsen, sondern zu sarkastischer Bemerkung geöffnet. Klug ist auch der Ausdruck des unbärtigen Profilkopfes beim Terminus auf der Baseler Zeichnung, der, nicht mehr antikisirend, porträthafte Züge trägt.

Jener berühmte Holzschnitt gewährt in der Geschichte der Herme auch für die beiden anderen oben aufgestellten Gesichtspunkte Anhalt. Der »Terminus« in der Mitte ist lediglich das Attribut des Erasmus, ein Symbol ohne tektonische Function. Anders die beiden Hermen am »Gehäus«. Sie sind Vertreter jenes zweiten Gestaltenkreises, aus welchem die Renaissance bei der Bildung ihrer Hermen Nahrung schöpfte, Träger des Gebälkes, Nachkommen antiker Telamonen. Und unten, als seitliche Einfassung der Schrifttafel, dienen zwei jener seltsamen Zwittergeschöpfe, deren Zusammensetzung aus einem weiblichen Oberkörper, geschupptem Fischleib und Akanthusblättern im Anschluss an antike Nereiden der Welt der Grottesken entnommen ist.

1) *Dessins d' ornements* de Hans Holbein. Texte par Edouard His. Paris. 1886. Pl. IV.

Dieses Blatt ist in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts entworfen. Eine lange, reichhaltige Entwickelungsphase der Renaissancedecoration trennt es von den Holzschnitten der Hypnerotomachia, und in dieser Entwickelung vollzog sich auch diejenige der Herme als tektonisches Glied und als Grotteskenornament, für welche Holbein's Titelblatt schon das Stadium der Reife vor Augen führt.

Die Ausbildung der tektonisch fungirenden Herme spiegeln besonders die Illustrationen zu den theoretischen Schriften über die Baukunst. Die von Vitruv ausgesprochene antike Anschauung, welche die Säulenordnungen mit dem Menschen in Parallele setzt, fordert eine anthropomorphe Bildung geradezu heraus, zu welcher ja die Antike in ihren Karyatiden und Telamonen auch schon selbst gelangt war. Die bildlichen Erläuterungen zu Vitruv's Angaben hierüber verdienen hier freilich meist nur soweit Beachtung, als sie zeigen, welche Vorstellungen die Renaissance mit einzelnen den Hermen analogen Gestaltenkreisen des Alterthums verband. Die erste Ausgabe Fra Giocondo's von 1511 (Venedig) sucht sich dabei offenbar auf antiken Boden zu stellen. Ihre Frauen in durchscheinendem Chiton, mit gelöstem Haar, sind als Karyatiden antiker empfunden, als ihre in überreiches Renaissancekostüm gehüllten Schwestern im Komasker Vitruv von 1521, und auch die »Perser« stehen bei Fra Giocondo trotz ihrer seltsamen Tracht der Antike doch noch näher als die wüsten Gesellen bei Cesare Cesariano. In dessen Ausgabe gesellt sich zu den Illustrationen der Karyatiden selbst ferner bereits eine Abbildung, welche äusserlich schon eine nähere Beziehung zur Herme besitzt: eine canellirte Säule, die statt des Capitäles einen weiblichen Kopf trägt, die »*cariatum colūnarum cōmutatio*«. Auch Caporalis Vitruv von 1536 (Perugia) zeigt neben den noch störrischer gewordenen Karyatiden und Atlanten diese Figur, aber schon in einer bezeichnenden Modification: es ist nicht mehr nur, wie 1521, der Hals, sondern bereits auch ein Theil der Büste dargestellt. Hermen selbst finden sich im Anschluss an diese Textstelle jedoch erst in der deutschen Vitruvausgabe des Rivius[1]) von 1548. Dessen »fürmalung künstlicher Seulen von bildwerck, wie solche diser Zeit bey den Welschen im brauch«, ist lediglich eine Uebersichtstafel über Hermenformen. Auf Originalität haben dieselben freilich keinen Anspruch. Schon Reimers[2]) hat darauf aufmerksam gemacht, dass im Vitruv des Rivius bei der bildlichen Erläuterung der Karyatiden die Holz-

1) Vitruvius Teutsch . . . durch Gualth. H. Rivium. Nürnberg; J. Petrejus 1548.

2) J. Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München und Leipzig. 1890. S. 42.

schnitte der italienischen Vitruvausgaben benutzt sind. Auch diese Hermen gehen auf italienische Muster, auf Stiche Agostino Veneziano's und Sebastiano Serlio's, zurück. Aus der Hermensuite des ersteren von 1536 ist das bei Bartsch Nr. 304, Passav. 72, verzeichnete Paar wiedergegeben: die eine in Profilansicht, zusammengesetzt aus dem nackten, armlosen Oberkörper eines Jünglings und dem Stamm einer Palme[1]), die andere, en face, der völlig in einen Mantel gehüllte Oberkörper eines mit Turban geschmückten Mannes, verbunden mit einem starken Baumstamm. Vier weitere Hermen konnte Rivius den 1537 in Venedig edirten »*Regole generali di architetura*« Serlio's entnehmen. Zwei finden sich[2]) auf dem dortigen Titelblatt: ein männlicher und ein weiblicher Oberkörper ohne Arme, durch ein symmetrisch gelegtes Akanthusblatt mit dem Pfeiler vereinigt, die beiden anderen sind Serlio's Entwürfen zu den Kaminen »jonischer« und »korinthischer« Ordnung entlehnt, die »jonische« eine schon monströse Bildung: eine schön geschwungene Stütze mit weiblichem Kopf und Krallenfüssen, von einem unterhalb der Brust beginnenden, unten umschnürten, sackartigen Gewandstück ummantelt; die »korinthische« mit deutlichem Anklang an die ephesische Diana, oben mit weiblichem Haupt und vier Brüsten, aber ohne Arme, unten mit nackten Füssen, am Körper mumienartig verhüllt und von kreuzweis gelegten Bändern umwunden. Bereits Serlio selbst war seinem Text zufolge bei diesen Entwürfen von der »matronalen« Bildung der jonischen und der »jungfräulichen« Erscheinung der korinthischen Säule ausgegangen. In diesem Zusammenhang sind sie auch bei Rivius als Illustrationen zu den Vitruvianischen Säulenordnungen verwerthet. — Zweifellos liegen einigen der Karyatiden und Atlanten in den Vitruvausgaben und einzelnen Hermen Agostino Veneziano's unmittelbar antike Vorbilder zu Grunde. Für die Herculeshermen des letzteren [Bartsch 301, Passav. 69] und für seine von Rivius entlehnte beturbante Herme hat schon Thode[3]) auf die Hermen der Villa Ludovisi und auf zwei Neapeler Antiken[4]) hingewiesen, für die übrigen aber, wie auch für die Karyatidenfassade[5]) Marcanton's [Bartsch 538, Passav. 279], glaubt

1) Diese Herme ist zweifellos einer Antike nachgebildet. Sie findet sich auch auf einer Federzeichnung des Polidoro da Caravaggio in der Samml. Morelli, vgl. *Collez. di quar. disegn. scelt. di Morelli. ed. Frizzoni*, Milano 1886. Tav. XXI. rechts unten.

2) Im Gegensinn.

3) Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. Leipzig. 1881. a) »Stiche, welche antike Werke mit Absicht auf Treue wiedergeben.« 2. Agostino Veneziano Nr. 16a—d.

4) Gerh. u. Panofk. Neapels A. B. I. Nr. 113; Gerh. A. B. 102, 6. Neap. Mus. vgl. Clarac Pl. 874A. Nr. 2223B. 5) Thode a. a. O. Marcanton Nr. 4.

er im Gegensatz zu Passavant auf die Entdeckung des antiken Musters verzichten zu müssen[1]). So möge auch hier der Hinweis auf die drei Specimina genügen, welche bereits Rivius als Erläuterung der Vitruvianischen Stelle anführt[2]), und welche, obgleich selbst nicht unmittelbar den Hermen zuzuzählen, auf die Hermenbildungen der Renaissance nachweislich einen grossen Einfluss geübt haben. Am meisten gilt dies wohl von den »zwen Satyri im hauss Bartholomei a Valla, die fruchtkörb für Kapiteel tragen«, den beiden so häufig gezeichneten Panstatuen, welche aus dem Hof des Hauses Valle in den des capitolinischen Museums gelangt sind[3]). An die jetzt beim Eingang der »Sala rotonda« im Museum des Vaticans aufgestellten Telamonen[4]), welche Rivius als »zweyer juden bossen bildnuss« anführt, gemahnt bei den Renaissancehermen nur der nicht selten verwerthete ägyptische Kopfschmuck. Die »zwey bildt alter Gefangener im Palast der Columneser« (Palazza Colonna[5])) haben mit den ihnen verwandten Gestalten der Triumphbögen auf die Renaissance-

---

1) Eine Aufzählung der antiken Karyatiden, Atlanten und Hermen, welche um 1530 das Auge der Renaissancekünstler auf sich ziehen konnten, würde den Rahmen dieser Studie wesentlich überschreiten. Der Aufschluss, welchen hierüber etwa die Publicationen des Aldrovandi, des Vaccarius, des J. B. de Cavalleriis, des Lafreri und der Codex Pighius gewähren, dürfte keineswegs ausreichen, wie schon das Ergebniss der Forschungen von Michaelis bezeugt. Vgl. Römische Skizzenbücher Marten van Heemskerck's und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts. Jahrb. d. Kais. archäol. Inst. 1891 S. 125 ff. u. S. 218 ff. 1892 S. 83 ff.

2) a. a. O. S. XVIII. Rivius sagt: »Nach der meinung solcher Seulen sind nit weniger andere bildwerck von den Römern nachgemacht worden, dann wie vor von der Caryatischen Seulen gemeldet worden, dann solche auch noch biss auff dise Zeit unter andern Römischen antiquiteten gefunden werden, als zu Rom im Pallast der Columneser stend noch heutiges tags zwey bildt alter gefangener augenscheinlicher Gestalt, dessgleichen zu Tyburt zweyer juden bossen bildnuss, yeder zwelff werckschuch hoch. Dise achten wir für zwen Pfosten eins thuer gestels, sind umb das haubt mit Egyptischen bundt geziert. so werden auch im hauss Bartholomei a Valla zwen Satyri gesehen, die Fruchtkörb für Kapiteel tragen«.

3) Seit 1734. Hof Nr. 523. Vgl. über die von ihnen genommenen Skizzen und ihre Nachbildungen: Michaelis, a. a. O. Jahrb. 1891. Nr. II. S. 237. Nr. 175. — J. B. de Cavalleriis (a. a. O. I. II, 87) bemerkt zu ihnen: »*similes uarij in Urbe conspiciuntur*«. Einen ähnlichen Satyr giebt ein Kupferstich von Corn. Bos. (vgl. Nagler, Monogr. I. Nr. 2316, 14) Dessen von Guilmard, *Maitres Orneman.*, *Ecole allemande* S. 476 angeführte Hermenfolge zeigt, wie Herr Dr. Peter Jessen in Berlin mir nach den im Dresdener Cabinet befindlichen Exemplaren gütigst mittheilt, neben den beiden Panisken noch den nackten Atlanten sowie vier Hermen aus der Uebersichtstafel der Vitruvausgabe des Rivius. Die beiden Satyrn im Gegensinne auch in der mit dem Monogramm ₰ (p. s.) versehenen Hermenfolge (1535—38); vgl. R. Dumesnil. P. gr. f. VIII. S. 1 Nr. 4.

4) Vgl. Helbig Nr. 312. Abb. Visconti, *Mus. Pio Clement.* II, 18. Clarac, V. pl. 985. Nr. 2565.

5) Plattner-Bunsen, Beschr. d. St. Rom. III, 3 S. 163: »Auf der Treppe sieht man eine antike Bildsäule eines gefangenen Barbaren, dessen Kopf neu ist.«

künstler offenbar eine besondere Anziehungskraft ausgeübt, wie aus ihren häufigen Nachbildungen erhellt[1]).

Während einzelne Formenelemente dieser tektonisch fungirenden Gestalten in zahlreiche Hermenbildungen der Renaissance übergegangen sind, hat sich die letztere gegen die edle Form der weiblichen Karyatiden, wie sie Marcanton nachbildet, im ganzen spröde verhalten, und ebenso auch gegen den strengen antiken Grundtypus der Herme selbst, mit Pfeiler, Kopf und Inschrift, obgleich derselbe im sechzehnten Jahrhundert in römischen Antiken sehr zahlreich vertreten[2]) war. Unter den Renaissance-Hermen begegnet man ihm nur ausnahmsweise, wie in der über Trophäen aufragenden Pansherme des »Meisters von 1515« (Bartsch XIII. 7), welche aus Brustbild und leicht verjüngtem Pfeiler gebildet ist, wobei ein über die rechte Schulter herabhängendes Tuch und ein Lorbeerkranz nicht sowohl als Junctur, denn als malerische Beigabe dienen[3]).

Mehr als die strenge Gebundenheit hat den Renaissancekünstler zweifellos das phantastische Formenspiel angezogen, zu welchem die Herme bei der Zusammensetzung aus heterogenen Gebilden Anlass giebt: der Kreis der Grottesken offenbart die Ergiebigkeit der Hermenformen weitaus am reichsten und glänzendsten. In den Decorationen der Loggien des Vatican spielen sie sowohl als selbständige Schmuckfiguren, wie als Glieder der graziösen Linienarchitektonik eine grosse Rolle. Mit dem nackten menschlichen Oberkörper, dem fast stets die Arme fehlen — dieselben sind entweder scharf abgeschnitten, oder durch Flügel oder Voluten ersetzt — verbinden sich hier die mannigfachsten ornamentalen Endigungen. Trägt die Figur ein Gewand, so bedingt dasselbe meist deren Bewegungsmotiv: neckisch hüllt sich der Paniske in seinen Mantel, ja er zieht ihn wohl auch ganz über das Köpfchen. Bisweilen ersetzt das Gewand in ornamentalem Spiel sogar den Pfeiler selbst, indem es nach unten, einem Sacke gleich, verlängert wird. Jene nadelartig zugespitzten Endigungen, welche noch einzelne Hermen der antiken Grotteske zeigen, erfreuen

1) Solche finden sich besonders in der decorativen Plastik, so an den Ecken der prächtigen Niobidentruhe im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin (nach dem Constantinsbogen) und an einer ähnlichen Truhe in der Sammlung Botkin in Petersburg.

2) *Boissardus* [*Antiquit. Romanar.* (1602) Pars VI Bl. 33, 34, 41—49] allein giebt davon zwanzig Beispiele.

3) Am unmittelbarsten schliesst sich vielleicht die neben der »Kleopatra« des gleichen Meisters [Bartsch a. a. O. 12] stehende Priapusherme einem antiken Muster an: ein unverjüngter Rundpfeiler, von einem Fell umschlungen — oben, unvermittelt, das noch vor der Schulter durchschnittene Brustbild. Diese Notiz verdanke ich Herrn Dr. Ludwig Kämmerer in Berlin.

sich auch in der Renaissance-Grotteske besonderer Beliebtheit. Die Zahl der so entstehenden Combinationen spottet jeder Classificirung. Pinsel und Zeichenstift folgen der Phantasie hier in traumhafte Regionen, in denen Spukgebilde ihr Wesen treiben. —

Wie aber, wo die Phantasie selbst gebunden war, gebunden noch nicht an die Gesetze materieller Schwere und strenger Statik, wohl aber an die unumgänglichen Satzungen eines architektonisch angeordneten Entwurfes?

Antwort hierauf ertheilt der gleiche Meister, welcher durch seine Stiche der Grotteskendecoration die weiteste Verbreitung schuf[1]): Enea Vico. Hermenbildungen sind die Lieblinge auch seiner eigenen Ornamentik. Er mag sie selbst bei seinen pseudoantiken Gefässentwürfen[2]) nicht entbehren, bei den Umrahmungen seiner Bildnisse römischer Kaiser und Kaiserinnen vollends verwendet er sie fast durchgängig. Der architektonische Grundtypus von Pfeiler und Kopf, den er selbst auf einer der von ihm abgebildeten Münzen vorfand, genügt ihm nirgends. Schon bei den »*Imagini.. degl' Imperatori*« [s. l. 1548][3]), bei deren Rahmen er von den Hermen immerhin nur massvollen Gebrauch macht, lässt er den menschlichen Körper in Schlangenwindungen ausgehen, die unten wiederum in menschliche Füsse endigen[4]), und setzt gehörnte Faunsmasken auf spitze Pfeiler[5]). Stärker zeigt sich die Neigung zur Grotteske jedoch erst in den Rahmen seiner »*Imagini delle donne Auguste* .. etc.« (Venezia. 1557[6])). Die oben mit Menschenköpfen abgeschlossenen Vasen des ersten Blattes eröffnen dort eine Reihe grottesker Bildungen, bei denen Voluten die Beine und Arme der Menschenleiber ersetzen, und grosse Masken eine mit Schnecken verzierte Wölbung unvermittelt bekrönen[7]). Tücher mit Quasten und Fruchtguirlanden sind als Junctur und Schmuck verwerthet. Der Anschluss an die Antike ist zu-

---

1) *Leviores et (ut videtur) extemporaneae picturae, quas grotteschas vulgo vocant quibus Romani illi antiqui ad triclinia aliaq. secretiora aedium loca exornanda utebantur etc.* (1541) Bartsch XV. S. 361 Nr. 467 ff. Ueber Hermen in gemalten Renaissancegrottesken vgl. besonders auch das Sammelwerk von Carlo Lasinio, »*Ornati presi da Graffiti e Pitture antiche esistenti in Firenze. Firenze.* 1789. Poccetti (*Bernardino di Grotteschi*) hat für Hermen eine Vorliebe.

2) 18 Vasen »*Romae ab antiquo repertum MDXXXXIII.*« Bartsch. a. a. O. 420 ff.

3) *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite degli imperatori tratte dalle medaglie e dalle historie degli antichi. libro primo. Enea Vico Parm.* F. l'anno 1548.

4) Tiberius.

5) Servius Galba.

6) *Le imagini delle donne Auguste inagliate in istampa di rame; con le vite, et ispositioni di Enea Vico sopra i riversi delle loro medaglie antiche. Libro primo. Vinezia.* 1557.

7) S. 70 Antonia, Mutter des Claudius.

weilen kaum noch nachweisbar, obgleich ihn einzelne dieser Hermen, wie diejenige mit ägyptischem Schurz und Kopfschmuck[1]), die Doppelherme S. 178[2]), und die Nachbildung der ephesischen Diana[3]), deutlich genug bekunden, und das prächtige Paar, welches das Medaillon der »Giulia, Figliuola di Cornelia et di Cesare[4]) trägt, die classische Schulung verräth. Aus etwa gleichzeitigen Holzschnitten und Kupferstichen liessen sich noch zahlreiche Beispiele von italienischen Grottesken-Hermen beibringen, im Ganzen aber wird diese Ausbeute durch die Entwürfe Enea Vico's an Reichhaltigkeit weit übertroffen. —

Jener dreifache Nährboden der Hermenentwickelung, zu dessen Charakteristik die angeführten Belege wohl ausreichen, ist selbstverständlich nur für die pragmatische, nicht aber für die rein historische Betrachtungsweise von Werth. Thatsächlich haben sich die für die Herme als Symbol, als Stütze und als Grotteske nebeneinander entstandenen Formen wechselseitig beeinflusst, und über dem künstlerischen Zeugungsprocess, welchem diese unerschöpfliche Gestaltenwelt entstammt, schwebt als einzige kunsthistorisch entscheidende Macht die allgemeine und locale Stilrichtung der Entstehungszeit. Nur in diesem Sinne sind die phantastischen Hermenentwürfe eines Du Cerceau und Vreedeman de Vries, und vollends eines Hugues Sambin und Boillot — in der That die denkbar ärgsten »archäologischen Irrthümer«! — mit den gleichnamigen Gebilden der Frührenaissance in Verbindung zu bringen.

---

1) S. 38, Scribonia, Gattin des Augustus.
2) Sestilia, Mutter des Vitellius.
3) S. 98, Agrippina, Gattin des Claudius.
4) S. 20.

Dürer-Studien

von

Konrad Lange.

Mit Tafel VI in Lichtdruck.

Bei Gelegenheit der Dürer-Ausgabe, die ich zusammen mit einem Freunde und früheren Schüler kürzlich publicirt habe[1]), sind mir ein paar kritische Fragen entgegengetreten, die in den dort beigegebenen Anmerkungen gar keine oder nur eine kurze Behandlung finden konnten. Ich möchte deshalb hier etwas ausführlicher darauf eingehen.

Zuerst handelt es sich dabei um eine Vermuthung betreffs der weiblichen Bekanntschaften Pirkheimer's. Diese werden nämlich von Dürer in seinen Briefen aus Venedig vom Jahre 1506 in verschiedener Form, aber nur andeutungsweise, erwähnt, einmal (vgl. Dürer's schriftlichen Nachlass S. 23, 3ff.) in Form von rebusartigen Zeichen, ein andermal (39, 13) in Form von Abkürzungen. Die rebusartigen Zeichen, die Dürer in flüchtigen Federskizzen dem Text seines einen Briefes hinzufügt (vgl. die unserer Dürerausgabe und diesem Aufsatz beigegebene Lichtdrucktafel) stellen dar: 1) eine Rose, 2) einen Staubbesen, 3) einen laufenden Hund. Dazu kommt ein Rebus, den Dürer offenbar nicht bildlich darstellen konnte und den er deshalb durch die Worte: »etwas schier beim Wasser« ersetzt hat. Ueber die Bedeutung von Nr. 2 kann meines Erachtens kein Zweifel bestehen. Wie Thausing in diesem Gegenstande, der offenbar aus einem Stil oder Griff und daran angesetzten Haaren besteht, eine Gerte sehen konnte, ist mir nicht klar geworden. Offenbar ist es eine

---

1) Dürers schriftlicher Nachlass, auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften herausgegeben von Dr. K. Lange und Dr. F. Fuhse, Halle a. S. Max Niemeyer 1893.

Art Staubbesen, eine Bürste in Form eines grossen Borstenpinsels oder etwas dergleichen. Genau in derselben Gestalt, nur sorgfältiger ausgeführt, kommt das Geräth viermal in Dürer's Werk vor, einmal auf dem Kupferstich Hieronymus im Gehäus (hinten an der Wand), zweimal auf dem Holzschnitt Geburt der Maria (links vorn auf der Truhe und links hinten an der Wand) und einmal auf der Zeichnung des Frauenbades in der Kunsthalle zu Bremen (Lippmann 101).

Eine theilweise Erklärung finden diese rebusartigen Zeichen durch die zweite citirte Stelle in den venezianischen Briefen (39, 13), wo diese Freundinnen des lebenslustigen Humanisten unter den Abkürzungen: »Rech., Ros., Gart., Schutz. und Por.« aufgezählt sind. Dass die »Ros.« mit der in dem anderen Briefe unter dem Bilde der Rose gemeinten Dame identisch sei, und dass man unter ihr die »Rosenthalerin« zu verstehen habe, die unmittelbar vorher (39, 2) als Gegenstand von Pirkheimer's Bewerbungen genannt wird, erkannte schon von Murr. Die »Rech.« wollte Thausing mit dem Rebus »etwas schier beim Wasser« zusammenbringen, indem er dabei an den »Wasserrechen« erinnerte. Doch bliebe alsdann vollkommen unklar, warum Dürer den Wasserrechen nicht ebenso wie die anderen zum Rebus benutzten Gegenstände bildlich dargestellt hätte — ganz abgesehen davon, dass man bei »Rechen« doch nicht gerade zuerst an »Wasserrechen« denkt, und dass überdies ein Wasserrechen sich nicht schier (d. h. nahe) beim, sondern im Wasser zu befinden pflegt. Ich kann also für die »Rech.« unter den Rebussen der zuerst erwähnten Briefstelle keine Parallele finden, was auch gar nichts schadet, da wir diese Dame ohnehin aus zwei anderen Erwähnungen Dürer's (32, 2 und 35, 5) als »Rechenmeisterin«, d. h. als ein Glied der Nürnberger Familie Rechenmeister kennen. Dagegen glaube ich für die dritte unter den oben genannten Abkürzungen »Gart.« eine Parallele in den erwähnten Worten »etwas schier beim Wasser« zu finden. Denn offenbar ist unter »Gart.« eine Dame aus der Familie Gartner gemeint, und bei Gartner, Gärtner konnte man leicht an Gerte denken. Da nun eine Gerte als solche in Federzeichnung schwer zu charakterisiren ist, die Gerte, Weidengerte aber nahe beim Wasser wächst, so würde es sich ja wohl erklären, dass Dürer hier den Bilderrebus durch die erwähnten Worte ersetzte. Endlich findet auch die mit »Por.« abgekürzte Dame ihre Parallele unter den Rebussen. Ihr voller Name dürfte Porscht oder Borsch gelautet haben, was um so wahrscheinlicher ist, als Dürer sowohl wie Pirkheimer mit einem Nürnberger dieses Namens bekannt war (35, 3: Grüsst mir den Porscht u. s. w.). Dann aber ergiebt sich von selbst, dass diese Person auch unter der Skizze des Besens oder besenartigen Geräthes in dem erstgenannten Briefe

verstanden werden muss. Denn es ist sehr wahrscheinlich, dass man dieses Geräth in Dürer's Zeit »Borst« oder »Börst« (bezw. porst oder in Dürer's Schreibweise porscht) nannte. (Vgl. Grimm's Wörterbuch II, 551, und die Erwähnung der Börster, d. h. Bürsten oder Borstpinsel in Dürer's niederländischem Tagebuch 172, 7 u. 19.) Ueber die »Schutz.« und den laufenden Hund wage ich keine Vermuthung zu äussern[1]).

Besondere Schwierigkeiten hat von jeher die Stelle im 8. Briefe (35, 3) gemacht: »Grüsst mir . . . . und dankt mir Eurer Stuben, das mich grüsst hat. Sprecht, sie sei ein Unflot. Ich hab ihr olbaumen Holz lassen führen von Fenedich gen Awgspurg, do lass ichs liegen, wol 10 Centner schwer. Und sprecht, sie hab sein nit wollen erwarten, pertzo el sputzo (perciò il puzzo, daher der Gestank)«. Offenbar hängt diese Stelle eng mit der des folgenden Briefes (38, 9) zusammen: Aber geren w(ürd) ich sehen, was Euer Stuben künn, dass sie sich als hoch bricht (sich so hoch überhebt)«. Die Frage ist die, was man hier unter »Stube« zu verstehen habe. Es würde zu weit führen, wenn ich alle die scharfsinnigen Erklärungen, die bisher für diese beiden Stellen vorgeschlagen worden sind, ausführlich wiederholen und kritisiren wollte[2]). Genug, dass der eine Gelehrte unter Stube die Stubenmagd Pirkheimer's, der andere sein Wohnzimmer, der dritte seinen Kopf oder Hirnkasten versteht, Vorschläge, die theilweise schon sprachlich unmöglich, theilweise im höchsten Grade gesucht, jedenfalls aber nicht geeignet sind, den Sinn der beiden Stellen irgendwie aufzuhellen.

Da von der Stube das eine Mal gesagt wird, dass sie Dürern gegrüsst hat, das andere Mal, dass sie sich (wegen irgend einer Sache) überhebt, so liegt die Vermuthung nahe, dass darunter irgend ein lebendes Wesen oder eine Gesellschaft von solchen zu verstehen sei, die man auch wohl als Stube bezeichnen konnte. Wir müssen also nach einer Erklärung des Wortes suchen, bei der sowohl sein ursprünglicher — räumlich materieller — Sinn als auch sein übertragener — persönlicher — zur Geltung kommt.

Unter »Stuben« verstand man im späteren Mittelalter besonders die Trink- und Versammlungsstuben der Corporationen und Geschlechter. In allen deutschen

1) Während des Druckes geht mir ein Brief meines Mitarbeiters an der Dürer-Ausgabe, Dr. Fuhse, zu, der »Schutz.« und »schier beim Wasser« mit einander in Verbindung bringen möchte, indem er bei »Schutz.«, was in Schutzin oder Schützin aufzulösen wäre, an die Insel Schütt in Nürnberg erinnert.

2) Vgl. besonders v. Eye, Leben und Wirken A. Dürers (1860) S. 234. Waagen, Rezensionen über bildende Kunst III (1864) S. 145. Grimm, Künstler und Kunstwerke I (1865) S. 168. Thausing, Zeitschr. f. bild. Kunst IV (1869) 40. Derselbe, Briefe, Tagebücher und Reime Dürers (1871) S. 194 f. Schmidt, Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. V (1872) S. 254. Springer, Zeitschr. f. b. K. VIII (1873), S. 179.

Städten jener Zeit gab es Herrenstuben, Geschlechterstuben, Bürgerstuben, Kaufleutstuben, Handwerkerstuben u. s. w. So berichtet z. B. Dürer selbst — um nur an das Nächstliegende zu erinnern — in seinem niederländischen Tagebuche, dass er in Gent von den Malern auf ihre »Stube« geführt worden sei (S. 157, 2). In diesen Stuben versammelte man sich regelmässig sowohl zu geschäftlichen Zwecken wie auch zu geselliger Vereinigung. Von ihnen erhielten nicht selten die betreffenden Gesellschaften geradezu ihre Namen. Nach dem Hause oder der Stube, wo die Patrizier zusammenkamen, benannte man vielfach ihre Clubs oder politischen Parteien.

Die Stube in Nürnberg, in welcher Pirkheimer verkehrte, war natürlich die Herrenstube. Sie befand sich seit 1498 in der früheren Frohnwage, dem jetzigen städtischen Tuchhause, wo sie sich noch, wenn auch ohne Mobiliar, erhalten hat. Wir haben Nachrichten, aus denen hervorgeht, dass es bei den regelmässigen Zusammenkünften, die dort stattfanden, nicht immer sehr fein herging[1]. Bei dem derben Ton, der damals selbst in den besseren Kreisen herrschte, bei der Freiheit, mit der man insbesondere geschlechtliche Angelegenheiten behandelte, dürfen wir annehmen, dass dort mit Bezug auf Dürer's langes Ausbleiben in Venedig mancher nicht gerade feine Witz gefallen ist. Scheint es doch, dass Agnes Dürer keineswegs mit dieser langen Abwesenheit ihres Gatten einverstanden war (vgl. 31, 15), und wenn Pirkheimer selbst es wagte, seinem Freunde zu schreiben, er solle schleunigst nach Hause kommen, sonst werde er ihm »das Weib klystiren« (40, 8), so können wir uns ungefähr einen Begriff davon machen, wie man dort Abends beim Wein über den jungen Ehemann und die trauernde Strohwittwe hergezogen sein mag. Einen dieser Spässe oder eine unfläthige Bestellung der lustigen Gesellschaft an Dürer, so nehme ich an, hatte Pirkheimer dem Freunde brieflich mitgetheilt. Und dieser antwortet nun in entsprechender Weise, indem er der ganzen Gesellschaft einen »Unflath« anhängt und sich über den Gestank lustig macht, der — natürlich in Folge der unanständigen Witze — in der Herrenstube herrschen müsse. Er habe ja — was natürlich nur Fiction ist — Ölbaumholz zum Ausräuchern derselben schicken wollen, da er die Atmosphäre dieser Gesellschaft schon kenne, aber es sei nun einmal zu spät und könne nichts mehr nützen, darum lasse er es in Augsburg — Dürer hätte jede andere Stadt ebensogut nennen können — liegen. Darauf liessen ihm dann die jungen Nürnberger Herren durch Pirkheimer irgend eine hochtrabende Antwort zukommen, und so lässt er ihnen denn im nächsten Briefe erwidern,

1) Lochner, Personennamen in Dürers Briefen 40.

sie hätten gar keinen Grund, sich zu überheben, sie sollten erst einmal zeigen, was sie könnten.

Ein zweiter Punkt, den ich eingehender behandeln möchte, bezieht sich auf die Kritik des niederländischen Tagebuches. Bekanntlich ist uns die Urschrift dieser wichtigen Quelle nicht erhalten und die einzige Abschrift, die wir bisher davon besassen, stammt erst aus dem 17. Jahrhundert. Es ist die von Kinkel und Leitschuh unter dem Heller'schen Nachlass in der Bamberger Bibliothek aufgefundene, die der letztere mit ausführlichen Anmerkungen in einer besonderen Ausgabe publicirt hat[1]).

Durch unsere Dürer-Ausgabe ist nun für die Beurtheilung des niederländischen Tagebuches insofern eine neue kritische Grundlage gewonnen worden, als es meinem Mitarbeiter gelungen ist, eine bisher nicht bekannte Abschrift desselben im Königlichen Kreisarchiv zu Nürnberg aufzufinden. Sie stammt aus dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts, ist also jünger als die schon bekannte Handschrift. Ausserdem steht sie insofern hinter derselben zurück, als sie flüchtiger geschrieben ist und eine grosse Lücke in ihrer zweiten Hälfte aufweist. Dennoch hat sie neben jener eine selbständige Bedeutung, insofern sie, wie sich bestimmt nachweisen lässt, nicht von ihr abgeschrieben ist, sondern vielmehr auf die gleiche Quelle zurückgeht. Freilich ist dies nicht die verlorene Urschrift Dürers, sondern, wie man aus der Uebereinstimmung in gewissen Verschreibungen schliessen kann, ein vorauszusetzender, selbst erst wieder mit gewissen Zwischenstufen auf diese zurückgehender Codex.

Durch diesen etwas complicirten, im Einzelnen nicht genauer nachweisbaren Stammbaum wird nun die auf einer Notiz v. Derschau's beruhende Angabe, dass die Bamberger Handschrift nach dem im Besitz der Imhoff befindlichen Original abgeschrieben sei, hinfällig. Ja es lässt sich sogar die bisher allgemein angenommene Angabe, dass der Nürnberger Maler und Dürerforscher Johann Hauer sie 1620 geschrieben habe, nach Vergleichung der Handschrift mit authentischen Schriftproben Hauers nicht mehr aufrecht erhalten. Der Werth der neugefundenen Handschrift beruht nun darin, dass sie trotz ungefährer Uebereinstimmung mit der schon bekannten doch zahlreiche stilistische Abweichungen und kleine Zusätze enthält, die sich — neben vielen Irrthümern und Ungenauigkeiten, die ihr allerdings anhaften — als dem Original angehörig erweisen. Wir können deshalb erst jetzt bestimmt behaupten, dass wir den Text des niederländischen Tagebuches in annähernder Treue besitzen, da man wohl nicht annehmen kann, dass der Schreiber der gemein-

1) Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande herausgeg. von Dr. F. Leitschuh, Leipzig 1884.

samen Quelle der beiden erhaltenen Abschriften sich wesentliche Auslassungen habe zu Schulden kommen lassen.

Unter diesen Umständen wird es sich lohnen, eine kritische Frage von Neuem aufzuwerfen, die von Thausing angeregt, aber von seinen Nachfolgern bisher wenig beachtet worden ist. Thausing (Dürer II_2 174) und nach ihm Leitschuh (a. a. O. S. 17) sind nämlich der Ansicht, Dürer habe sein Tagebuch zu Hause noch einer Redaction unterzogen, ohne dass es indessen dabei neu abgeschrieben worden wäre. Der letztere Zusatz kann nur so verstanden werden, dass Dürer nach Thausing's Ansicht direct in das Reiseexemplar seines Tagebuches Correcturen, eventuell (an leeren Stellen) Zusätze eingetragen habe. Worauf sich diese Zusätze bezogen haben müssten, kann nicht zweifelhaft sein. Das Tagebuch enthält zwei Arten von Notizen: Erstens ganz kurze sachliche Angaben über die Orte, die auf der Reise berührt wurden, über Abfahrt, Ankunft, Besuche, Ausgaben, künstlerische Arbeiten u. s. w., zweitens ausführlichere Schilderungen, Gefühlsergüsse u. s. w., wie die berühmte Klage über Luthers Gefangennehmung. Selbstverständlich könnten, wenn von einer nachträglichen Redaction die Rede ist, nur diese letzteren als spätere Zusätze in Betracht kommen. Es ist klar, wie sehr die Glaubwürdigkeit des Tagebuches durch eine solche Annahme verringert werden würde. Es war nur eine einfache Consequenz dieser Hypothese, wenn in meinen Göttinger Uebungen ein junger scharfsinniger Historiker allen Ernstes die Behauptung durchzuführen suchte, dass der ganze Passus über Luther, der bisher als Hauptquelle für Dürers lutherische Gesinnung betrachtet worden war, eine spätere Interpolation sei, mit der Dürer nicht das Mindeste zu thun habe.

Indessen sind die Beweise, die Thausing für seine Hypothese beibringt, ohne jede Beweiskraft. Er geht dabei von zwei Stellen des Tagebuches aus, die seiner Ansicht nach erst in Nürnberg geschrieben sein können. Die erste ist die (153, 10 ff.), wo Dürer von den Geschenken für seine Nürnberger Freunde und deren Frauen spricht: »Die 6 Borten hab ich geschenkt der Caspar Nüzlin, Hensin Imhoff, Sträubin, zwu Spenglerin, Löffelhölzin, und jeglicher ein guts Paar Handschuh. Dem Pirckhamer hab ich geschenkt ein gross Barett u. s. w.« Thausing schliesst offenbar aus der Formulirung des Satzes, dass Dürer diese Worte erst nach der Uebergabe der Geschenke, d. h. in Nürnberg geschrieben habe. Aber unter »schenken« kann man auch verstehen: »zum Geschenk schicken«, und dass dies hier die richtige Auffassung sei, geht daraus hervor, dass Dürer seine Abreise aus Antwerpen viel später erwähnt als das Beschenken seiner Nürnberger Freunde. Am 16. März 1521 schickt er einen kleinen Ballen, in dem offenbar die kurz nachher erwähnten Geschenke

enthalten waren, an die Adresse Hans Imhoffs des Aelteren in Nürnberg ab (152, 7 ff.). Erst am 5. Juni, also beinahe drei Monate später, bereitet er seine eigene Abreise aus Antwerpen vor, indem er (168, 24 ff.) seinen »grossen Ballen« nach Nürnberg an dieselbe Adresse aufgiebt. Am 8. Juni lässt er dann seine Truhe (170, 16 ff.) folgen. Aber erst einen vollen Monat später, d. h. am 3. Juli, folgt er selbst, und zwar über Brüssel nach (176, 16). Dürer hat also ganz offenbar die Geschenke nicht zu der Zeit notirt, wo er sie überreichte — wenn er sie überhaupt persönlich überreicht und die Ueberreichung nicht vielmehr dem Hans Imhoff überlassen hat — sondern zu der Zeit, wo er sie in Antwerpen kaufte und nach Nürnberg expedirte.

Die zweite Stelle, die Thausing zu der Annahme einer nachträglichen Redaction verführt hat, ist die, wo Dürer von der Krankheit spricht, die ihn bei seinem Abstecher nach Seeland ergriffen habe (158, 20 ff.): »Item in der dritten Wochen nach Ostern stiess mich ein heiss Füber an mit einer grossen Ohnmacht, Unlust und Hauptwehe. Und do ich vormals in Seeland war, do überkam ich eine wunderliche Krankheit, von derer ich nie von keinem Mann gehört, und diese Krankheit hab ich noch.« Allein auch diese Worte sind nicht in Nürnberg, sondern noch in Antwerpen geschrieben, und zwar in der dritten Woche nach Ostern (14.—20. April) des Jahres 1521, während Dürer sich die Ansteckung in Seeland zu Anfang December des vorhergehenden Jahres geholt hatte. Offenbar gab ihm ein neuer Anfall dieser vor beinahe fünf Monaten zuerst aufgetretenen Krankheit die Veranlassung, die Ursache der letzteren an dieser Stelle zu erwähnen.

Nein, das ganze Tagebuch ist, so wie es uns jetzt vorliegt — kleine Abweichungen formeller Art vorbehalten — auf der Reise selbst niedergeschrieben worden, und sein grosser Werth als historische Quelle beruht eben darauf, dass es in allen seinen Theilen ein unmittelbarer Niederschlag der unterwegs erlebten Ereignisse und Stimmungen ist. Allerdings ist das nicht so zu verstehen, als ob Dürer jede Ausgabe und Einnahme, jede Begegnung und jedes Ereigniss sofort und a tempo notirt hätte. Im Gegentheil, man kann bestimmt nachweisen, dass er seine Eintragungen ruckweise machte, wie man das ja überhaupt auf Reisen thut, indem er zuweilen mehrere Tage hingehen liess, ohne sich Notizen zu machen, und die so entstandene Verspätung dann, wenn er Zeit hatte, auf ein Mal nachholte. Nur so erklären sich gewisse Unregelmässigkeiten in der Reihenfolge der notirten Ereignisse, Wiederholungen schon erwähnter Dinge, Nachträge vergessener Ausgaben u. s. w. Aber gerade diese holprige Form der Darstellung, wenn sie auch Irrthümer im Ein-

zelnen nicht ausschliesst, ist ein Beweis gegen die nachträgliche Redaction, also für die Glaubwürdigkeit unserer Quelle.

Der beschränkte Raum erlaubt mir nicht, andere wissenschaftliche Resultate unserer Dürer-Ausgabe hier zu besprechen. Besonders reich ist das neue Material, das sie für Dürers dichterische Thätigkeit beibringt. Durch Auffindung einer bisher unbekannten Abschrift der Reime ist es meinem Mitarbeiter gelungen, die Zahl der bekannten Reime Dürers um nicht weniger als 225 zu vermehren. Ferner haben wir uns bemüht, die theoretischen Schriften Dürers zum ersten Mal durch vollständige Ausnutzung des Handschriftenmaterials und Auszüge aus den gedruckten Büchern weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die Nachforschungen nach den Briefen an Jacob Heller endlich führten zu einem genaueren Nachweise über die Entstehung der Harrichschen Copie des Hellerschen Altarbildes.

Der mykenische Polyp und die Hydra

von

Karl Tümpel.

Mit 8 Figuren im Text.

Die tirynthisch-mykenische Culturwelt hat der hellenischen Kunstmythologie manches neue Problem gestellt; sie verspricht aber auch umgekehrt Lösung für manches Räthsel. Den Versuch einer solchen macht die folgende Untersuchung[1]).

Seitdem auch zu Troizen mykenische Grabanlagen ans Tageslicht getreten sind, darf man auch in den alten Ueberlieferungen dieser Stadt Beziehungen zu Tiryns und Mykenai erwarten, und wo solche sich darbieten, wechselseitig Aufklärung über problematische Erscheinungen erhoffen. Die alte als *Ποσειδωνιάς* dem Meergotte geheiligte Seestadt hielt es nicht nur für verboten, die Meerschildkröte uud den dort *κωπηλάτης πουλύπους* genannten Nautilos zu fangen und (offenbar zu Genusszwecken) anzutasten, sondern auch den s. g. »Heiligen Polypen«, und zwar *τὸ παλαιόν*, also doch wohl schon in Troizens »Mykenischer« Urzeit. Das erzählt Klearchos (von Soloi) *ἐν τῷ περὶ τῶν ἐν ὑγρῷ* II Frg. 47 bei Athenaios VII p. 317 A, FHG. II 318 f.[2]). Dieser eigenthümliche, ein correctes religiöses Tabu aussprechende Fischerbrauch allein nun würde noch nicht dazu berechtigen, die merkwürdige Vorliebe der älteren »mykenischen« Kunst für Darstellungen von Polypen heranzuziehen. Dieselbe könnte ja unabhängig von jener Heilighaltung, lediglich durch das Wohlgefallen der Mykenier am Spiralmotive dictirt sein, welchem die Schlangenwindungen der 8 Arme dieses Thieres so bereitwillig entgegen kamen; obgleich es schwer fiele,

1) Sie ist das Gegenstück zu einer im Philologus NF. V, 1892, 385—402 erschienenen: 'Die Muschel der Aphrodite' (mit einer Figurentafel: Darstellungen des Nautilos in der mykenischen Kunst).

2) *Περὶ δὲ Τροιζῆνα τὸ παλαιόν, φησὶν ὁ αὐτὸς Κ., οὔτε τὸν ἱερὸν καλούμενον πουλύπουν . . . νόμιμον ἦν θηρεύειν, ἀλλ' ἀπεῖπον τούτων τε καὶ τῆς θαλαττίας χελώνης μὴ ἅπτεσθαι.*

zu glauben, dass beispielsweise der bei Schliemann (Mykenae, S. 307, Fig. 424) abgebildete Typus aus dem IV. Grabe in den bis jetzt aufgefundenen 53 Exemplaren von Goldplättchen lediglich zu decorativem Zwecke wiederholt worden sei. Man hat daher mit Fug und Recht an Amulette gedacht. Aber auch diese mykenischen Amulette und sonstigen Polypendarstellungen dürften, wie gesagt, immer noch nicht mit dem »Heiligen Polypen« des mykenischen Troizen combinirt werden, wenn nicht eben Klearchos im weiteren Verlaufe seines Cultzeugnisses abermals an eine Oertlichkeit verwiese, die als Zufluchtsort der alten Tirynthier urkundlich bezeugt ist: Halieis[1]).

Nachdem Klearchos constatirt hat, wie der Polyp vor seinen Verfolgern — aus Dummheit — nicht einmal zurückweiche, sondern sich auf sie zu bewege und somit leicht fangen lasse, erzählt er die auch von Aristoteles, Oppianos, Ailianos und Plinius[2]) verbürgte Thatsache, dass die Polypen aufs Land gehen, und setzt hinzu, dass sie Oel- und Feigenbäume umschlingen und ausplündern[3]). Und hierfür werden von Ailianos an einer dritten Stelle (I 37) als Bürgen die Halieis genannt. Denn in *Ἁλιεῖς* ist das *ἁλιεῖς* der Texte wegen des fehlenden Artikels nach einer von v. Wilamowitz[4]) und Maass[5]) für Athenaios III 88 und Hesych. *οὓς Ἀφροδίτης* verwertheten Beobachtung zu ändern. *Λέγουσι δὲ Ἁλιεῖς*, fährt also Ailianos nach Erzählung einiger anderen Geschichten von Polypen und anderen Thieren, sichtlich in Unterscheidung von dem früheren *τὶς λόγος* über die *πολύποδες* mit Berufung auf eine speciellere Autorität, in seinem Bericht fort: *καὶ πολύποδας εἰς τὴν γῆν προϊέναι ἐλαίας θάλλου ἐπὶ τῆς ἠόνος κειμένου.* Es klingt so, als lege man wohl gar absichtlich solche Oelzweige hin, um sie zum Landbesuche zu veranlassen. Jedenfalls wird von den Halieis weder gesagt, dass sie den Polypen als Räuber ihrer Vorräthe fürchteten, noch gar, dass sie ihn als solchen etwa bestraft hätten, eine Unterlassung, deren Bedeutung (Anm. 77) noch erhellen wird. Für die Tirynthier aber (denn aus Tiryns stammten bekanntlich

---

1) Seit ihrer Vertreibung aus Tiryns durch die Argeier 468: Herodot. VII 137, Ephoros bei Strabon VIII p. 373 § 11 nach der Lesung Philol. NF II 1889, 668, Steph. Byz. s. *Ἁλιεῖς*.

2) Arist. HA IX 25, 9; Opp. Hal. I 305 ff.; Ailian. NA IX 45; XIII 5; Plin. NH IX 85, 92.

3) *Ἑωράθησαν δέ ποτε (οἱ πουλύποδες) καὶ ἐπὶ τὸ ξηρὸν ἐξιόντες, μάλιστα δὲ πρὸς τὰ τραχέα τῶν χωρίων . . . καὶ χαίρουσι δὲ τῶν φυτῶν καὶ ταῖς ἐλαίαις, καὶ πολλάκις εὑρίσκονται ταῖς πλεκτάναις περιειληφότες τὸ στέλεχος· ἐφωράθησαν δὲ καὶ συκέαις προςπεφυκυίαις τῇ θαλάττῃ προςπλεκόμενοι καὶ τῶν σύκων ἐσθίοντες, ὥς φησι Κλέαρχος κτλ.* Die nun folgende Bestrafung der Olivenräuber wird charakteristischer Weise von den Halieis (bei Ailian. NA 137) nicht berichtet.

4) Antigonos v. Karystos 174.

5) *De Lenaeo et Delphinio Ind. lect. Gryph.* 1891, p. XI.

die später s. g. Halieis)[1]) entnehmen wir die auch sonst feststehende Thatsache, dass sie doch wohl auch schon vor ihrer Vertreibung nach Halieis (468) sorgfältige und nicht unfreundliche Beobachter des Polypen und seiner Lebensgewohnheiten waren. Wichtig ist aber doch des weiteren auch, dass zu ihrem Vorstellungskreise gerade die Landbesuche des Polypen und seine Vorliebe für gewisse Bäume gehörten. Denn diese Vorstellung deckt sich in bemerkenswerther Weise mit einer in mythischer Form überlieferten Anschauung, welche im nächsten Herrschaftsbereich der alten Tiryns und deren wenig jüngeren Schwesterstadt Mykenai festsitzt und nirgends sonst in ihrer eigenthümlichen Gestalt Wurzel gefasst hat.

Tiryns umfasste zu König Proitos' Zeit nicht bloss Midea und das Heraion, sondern auch die Proitiden-*θάλαμοι* am Strande und überhaupt *ὅσα πρὸς θαλάσσῃ τῆς Ἀργείας* (Paus. II 16, 2; 25, 8), also jedenfalls auch Lerna; wenigstens ist der Dionysos, dem dort, in der *ἄβυσσος λίμνη*, Polymnos oder Prosymnos, der Eponymos der Strandstelle Prosymna, den Eingang zur Unterwelt zeigte, jener aus dem Proitidenmythos Hesiods berühmte Gott von Tiryns, den die Tirynthier auch mit nach Halike nahmen. Lerna aber ist in der Sage von dem tirynthischen Könige Eurystheus auch der Ort, wo in einem Strandsumpfe ein schreckliches, das Land besuchendes, mit Schlangenarmen drohendes Wasserungethüm haust, die räthselvolle Hydra des Herakleskampfes. Und je mehr man auf die in der Ueberlieferung festgehaltenen Sonderzüge dieses Geschöpfes eingeht, desto völliger deckt es sich mit dem Polypen der tirynthischen Halieis, der »mykenischen« Troizenier. Das ahnte schon lange, bevor der argolische Boden seine Polypenblättchen hergab, und ohne die obigen Schriftzeugnisse zu berücksichtigen, Millin, freilich nur hinsichtlich des kunstmythologischen Typus der Hydra[2]); wie genau auch ihr Mythos den Polypencharakter deckt, ahnte er nicht. Ohne Eingehen auf naturwissenschaftliche Einzelheiten wird freilich der Nachweis unten sich nicht führen lassen.

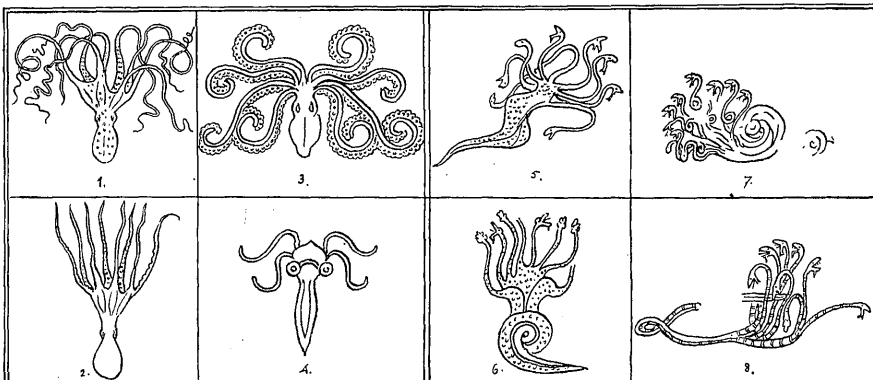
Zunächst wehrt sich allerdings gegen solche Auffassung die aus dem Alterthum überkommene Vorstellung von der Hydra: sie soll eine Schlange gewesen sein. Pausanias (II 37, 4) ist »für seine Person« der Ansicht, dass sie nur einen einzigen Kopf hatte und von »andern Nattern«[3]) sich nur durch die Grösse unterschied. Schon

1) Vgl. Philol. NF II 1889, 699 mit [17]), 691 [22]).

2) *Description des Vases* S. 119 f. [3]): *la forme la plus ordinaire du corps (de l'Hydre) paroit dériver de celle du poulpe, dont les tentacules représentent les têtes; mais les artistes ont donné à la peau de cet animal fantastique des écailles de poisson.* Im Text steht durch Versehen *poulpe, dont les têtes représentent les tentacules!*

3) *ἐγὼ δὲ τὸ θηρίον πείθομαι τοῦτο καὶ μεγέθει διενεγκεῖν ὕδρων ἄλλων . . . κεφαλὴν*

vor ihm nannten sie Diodoros (IV 38) und Ovid (Met. IX 69) ἔχιδνα, wozu Euripides (Phoin. 1134 ff.) den Anstoss gegeben hatte, wenn er das Wappen des Adrastosschildes von ἑκατὸν ἐχίδναις erfüllt sein lässt. Freilich schliessen diese '100 Schlangen', genau genommen, die »eine Schlange« der Späteren aus. Aber an der Schlangenartigkeit der Hydra hält darum doch das ganze Alterthum fest. Auch in den Darstellungen



1. Polypus vulgaris: Ferussac- d'Orbigny, Cephalopodes pl. 2.	2. Mykenisches Steingefäss mit Relief: Ἐφημ. ἀρχ. 1888 T. VII 1.	5. Schw.-fig. boiot. Vase Collignon n. 211: Heydemann, Gr. VB. T. VI 1.	7. Porosgiebelrelief Athen. Ἐφημ. ἀρχ. 1884, T. 7; 1885, S. 234 ff.
2. Eledone moschata; ebenda, G. Eledone pl. 1. 2. 3.	4. Mykenischer Becher von Ialysos: Helbig, Homer. Epos Fig. 106.	6. Schw.-fig. volcent. Amphora Berlin n. 1854: M. d. I. III T. 46, 1.	8. Schw.-fig. aiginet. V. Breslau: M. d. I. III T. 46, 2.
Polypen.		Hydra-Typen.	

der bildenden Kunst zeigt sich die Neigung, durch Eintragung von Flecken, Punkten und Schuppen in die Hydrazeichnung die an der Tropidonotus natrix gemachten Beobachtungen[1]) für das Hydrabild zu verwerten.

δὲ εἶχεν, ἐμοὶ δοκεῖν, μίαν καὶ οὐ πλείονας. So las man früher richtig; jetzt ist die falsche Betonung ὑδρῶν in die Texte gekommen, obgleich, wie gleich (S. 148) gezeigt werden wird, von einer naturgeschichtlichen Gattung ὕδραι (statt ὕδροι) ernstlich nie die Rede gewesen ist.

1) Imhoof-Blumer und Keller, Thier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen d. kl. Alt. 1889, 69 (zu T. XI 39).

Lässt doch schon das unlängst gefundene archaische Porosgiebelrelief der Akropolis[1]) die 9 Köpfe aus 3 vollständig parallel sich entwickelnden Schlangenleibern hervorwachsen, wie der altkorinthische Skyphos von Argos[2]) aus zweien. Freilich sind das eben Ausnahmen, denen gegenüber die Regel: ein einheitlicher Leib, aus dem die Schlangen hervorwachsen, um so schärfer hervortritt. Immerhin hat auch dieser eine Leib stets die Schlangenform, und dass diese die Vorstellung der bildenden Künstler bei der ὕδρα beherrschte, ist sicher. Um so bemerkenswerther ist der Widerstand der festen mythischen Ueberlieferung, der dabei fortwährend zu überwinden war: die an sich logische Consequenz, bei welcher Pausanias im Verfolg dieser Angleichung schliesslich angelangt ist: die Hydra könne als echter ὕδρος auch nur einen Kopf gehabt haben, deckt das Fehlerhafte dieser Gleichung ὕδρα = ὕδρος auf. Thatsächlich hat die Kunst auch nie gewagt, durch Darstellung nur eines einzigen Halses und Kopfes die Hydra zur Unkenntlichkeit zu entstellen. Prüfen wir also zunächst diese verdächtige Gleichung unbeirrt von der am Eingang gestellten These!

Die Griechen haben für die Ringelnatter (natrix) zum Unterschied von den Lateinern consequent am männlichen Geschlecht des ὕδρος festgehalten: so Aristoteles bei Ailianos NA. IV 57, vgl. XII 15, XVI 8. Und Aratos, der sonst das Sternbild ὕδρα nennt, braucht doch, sowie er von wirklichen Wasser-Schlangen redet, die männliche Form ὕδροι (946); die scheinbare Ausnahme bei Ailianos NA. VIII 13, wo von den kerkyräischen ὕδραι die Rede ist, bestätigt die Regel: denn diese Wesen, welche beschrieben werden als φυσήσασαι πνεῦμα ἄτοπον, erinnern an den tödtlichen afflatus Hydras bei Hygin (F. 30) und sind sichtlich fabelhafter Natur, also wohl nur eine durch die Korinther nach der westlichen Insel übertragene selbständige Weiterbildung dieses argolischen Mythengebildes. Zu der sonstigen fundamentalen Wesensverschiedenheit von ὕδρος und ὕδρα kommt also noch der standhaft festgehaltene Unterschied des Geschlechtes. Nur die Gleichartigkeit des Wortstammes im Namen beider »Wasserthiere« bleibt bestehen. Aber auch diese findet nicht den zu erwartenden Rückhalt im Wesen beider Geschöpfe: ihre Beziehung zum Wasser ist eine ganz ungleichartige. Der Hydros hat seinen Namen davon, dass er, obgleich Landthier, ausnahmsweise und in Abweichung von allen übrigen Schlangenarten, das Land verlässt und schwimmend die Fluthen durchmisst, um an einer anderen Stelle doch wieder das Trockene, sein eigenstes Element, aufzusuchen. Die Hydra dagegen

1) Ἐφημ. ἀρχ. 1884, T. 7, S. 147ff.; 1885, S. 234ff. Athen. Mitt. X, 1885, 237ff. 322ff.
2) Arch. Zeit. 1859. T. 125.

lebt umgekehrt in dem Sumpf von Lerna und geht ausnahmsweise aufs Trockene: *αὕτη δὲ (ἡ ὕδρα) ἐν τῷ τῆς Λέρνης ἕλει ἐκτραφεῖσα ἐξεβαίνετο εἰς τὸ πεδίον* (Apd. Bibl. II 5, 2). Das ist eine diametrale Verschiedenheit. Umgekehrt aber entspricht dieses *ἐκβαίνειν* der Hydra aus dem Strandgewässer, in dem sie aufwächst, *εἰς τὴν γῆν* überraschend getreu der von Klearchos und Ailianos[1]) berichteten Gepflogenheit der *πολύποδες, εἰς τὴν γῆν προϊέναι* oder *ἐξιέναι ἐπὶ τὸ ξηρόν*. Und so sehen wir uns zu der These zurückgeführt, bei der wir schon vorher von anderer Seite her angelangt waren: dass mit der *ὕδρα* ein Polyp gemeint sein müsse. Sie hat, das ist nicht zu leugnen, keinen sehr vertrauenerweckenden Charakter. Denn das Wunderbare eines Mythos zu eliminiren dadurch, dass man etwas ganz Reales an die Stelle setzt, das zu jenem Wunder nur entstellt sei, das scheint nichts anderes zu sein, als was man unter der Methode des Euhemeros versteht. Wirklich hat diese im Alterthum sich an der Hydrasage versucht[2]), und es dürfte lehrreich sein, diese charakteristische Probe ins Auge zu fassen, um den Unterschied zu dem hier eingeschlagenen Verfahren wahrzunehmen. Jenem Euhemeros, der einen »König Lernos« und eine »Festung Lerna« mit »50 Bogenschützen« (= Schlangenköpfen) erfand, von denen jeder nach seinem Tode zwei andere zum Ersatz hinter sich hatte, und mit einem Thurm, welchen Iolaos mit seinen Brandfackeln einäscherte: jenem Manne erschien es gerade als reizvoll, seine erklärende Geschichte aus dem Nichts frei zu erfinden und durch die Neuheit seiner »Novelle« zu überraschen. Ihm würde eine so schlichte Combination, wie die der mythischen Hydra mit dem heiligen Polypen mykenischer Amulette und mykenisch-troizenischen Fischercults, eine Combination, die ohne jegliche Voraussetzung einer poetischen Allegorie einfach an eine allgemein zugängliche Thatsache anknüpft, als viel zu naheliegend und darum reizlos erschienen sein. Immerhin ist diese vorgeschlagene Combination im Einzelnen nicht so selbstverständlich, dass sie einer eingehenden Nachprüfung entrathen könnte.

So scheint gleich derselbe Unterscheidungsgrund, welcher gegen die antike Angleichung der *ὕδρα* an den *ὕδρος* ins Gewicht fiel, auch den *πολύπους* von der *ὕδρα* zu trennen: das verschiedene Geschlecht des Namens. Aber wenn Ailianos (N.A. IX 45) als land- und baumsteigend *πολύποδάς τε καὶ ὀσμύλους* nennt, so werden doch die letztgenannten Polypen, die nur eine Spielart der vorgenannten Gattung

1) Vgl. auch Aristot. IX 25, 9: *εἰς δὲ τὸ ξηρὸν ἐξέρχεται μόνος τῶν μαλακίων ὁ πολύπους.* Ailian. NA. IX 45 (aus Oppian. Hal. I 305ff.): *ἐκ τῶν κυμάτων προςελθόντας* (*πολύποδάς τε καὶ ὀσμύλους*).

2) Palaiphat. 39.

sind, von Aristoteles und Speusippos (bei Athenaios VII p. 329) vielmehr mit weiblicher Endung als ὀσμύλαι bezeichnet; und weiblich sind auch die anderen Namen dieser Polypenart[1]: βολίταινα, βολβιτίνη, ὄζαινα, ὄζολις. Eine zweite weiblich benannte Polypenart ist die ἑλεδώνη. Es gab also zwei, erst von Aristoteles unterschiedene Polypenarten, die man ebenso weiblich benannte wie die ὕδρα.

Dazu kommt, dass von diesen weiblich benannten Gattungen gerade die eine ihre mannigfaltigen Namen von einem moschusartigen starken Geruche hat, der ihr in der neueren Wissenschaft den Namen Eledone moschata eingetragen hat, eine Zusammenfassung beider antiken Artbezeichnungen[2]. Vergebens würde man diese Eigenschaft bei der Natter oder ihrem Gifte suchen. Wohl verbreiteten die Wunden, die durch das Gift des ὕδρος hervorgebracht wurden, nach Aristoteles[3], wie die des Philoktetes, einen argen Geruch; aber nicht das Gift selbst. Wenn dagegen die mythographische Quelle des Pausanias (V 5, 8) die δυσχερῆ ὀσμὴν des eleïschen Anigrosflusses erklären will, so zieht sie u. a.[4] den ἀπὸ τῆς ὕδρας ἰὸς selbst heran, dessen πληγὴ nicht übelriechend, sondern nur ἀνίατος heisst[5]. Man erwartet, dieses αἴτιον nicht beim eleïschen Ἄνιγρος, sondern bei dem Ἀνιγραῖα genannten Hohlweg südlich von Lerna zu lesen, wo eine Anknüpfung an den Hydrakampf wirklich nahe lag. Dort, bei den Oelbäumen am Pass nach der südlicher gelegenen Stadt Ἐλαιοῦς, war es, wo Herakles den letzten »unsterblichen« Kopf der Hydra durch Belastung mit einem Felsblock unschädlich machte[6]. Hat Pausanias bei der Einreihung seiner Notiz Ἄνιγρος und Ἀνιγραῖα verwechselt? Sei dem, wie ihm wolle: Das Gift der Hydra hatte »einen unerträglichen Geruch«: ein ὕδρος kann sie schon darum nicht sein.

---

1) Hesych. ὀσμύλη· αἱ βολβιτῖναι θαλάσσιαι (vgl. Athen. VII 318 E); Kallimachos frg. 38 Schn. bei Athen. VII 329 A (vgl. Plin. N H IX 89) ὄζαινα ὀσμύλιον Θούριοι; Aristot. HA IV 1, 15: ἣν καλοῦσι οἱ μὲν βολίταιναν, οἱ δὲ ὄζολιν, als eines der πολυπόδων γένη, und daneben die verwandte καλουμένη ἑλεδώνη μήκει διαφέρουσα τῶν ποδῶν, auch eine Unterart des Polypen (vgl. Ailianos bei Suidas ἑλεδώνη εἶδος πολύποδος).

2) Brehms Thierleben VI 768; vgl. den ὄσμυλος μοσχίτης Oppians, Hal. I 307 mit Schol.

3) Bei Ailianos NA IV 57.

4) Auch die vorausgeschickten anderen αἴτια (Cheiron und Pylenor) führen mittelbar auf das Hydragift zurück, mit dem Herakles seine Pfeile netzte zur Besiegung dieser Kentauren.

5) Soph. Trach. 573 f.; Diodor. IV 11; Apollod. Bibl. II 5, 2 (vgl. Anm. 4); Hygin. F. 30.

6) Paus. II 38, 4: ἔστι δὲ ἐκ Λέρνης καὶ ἑτέρα παρ᾽ αὐτὴν ὁδὸς ἐπὶ . . . Γενέσιον . . . ἐντεῦθεν διελθοῦσιν Ἀνιγραῖα καλουμένην ὁδὸν καὶ στενὴν καὶ ἄλλως δύσβατόν ἐστιν . . . δένδρα ἐλαίας μάλιστα κτλ. Es ist, wie auch Bursian (Geogr. v. Griech. II 68) versteht, der über das Genesion führende (wohl versumpfte) Hohlweg nach Elaius (Steph. Byz.) oder Ἐλεοῦς. Τὴν ἀθάνατον ἀποκόψας (κεφαλὴν) κατώρυξε Ἡρακλῆς καὶ βαρεῖαν ἐπέθηκε πέτραν παρὰ τὴν ὁδὸν τὴν φέρουσαν ἐκ Λέρνης εἰς Ἐλεοῦντα: Apollod. Bibl. II 5, 2 = Pediasimos a. O.

An Bäumen[1]), besonders Oliven, treffen die Küstenbewohner öfter die Polypen (s. o. S. 145 Anm. 2, 3); und an oder bei einem Baume stellen öfters die Vasenmaler die ὕδρα[2]) dar. Auch der Apollodorische Bericht, der auf eine ausführliche alte Dichtung zurückgehen wird (nach Furtwängler bei Roscher ML. I 2199), erwähnt eine ἐγγὺς ὕλη am Hohlweg nach Eleus, wo Herakles unter einem noch später gezeigten Felsblock das letzte »unsterbliche« Hydrahaupt begrub. Das ist der Olivenhain, den Pausanias hier erwähnt (s. o. S. 150 Anm. 6). Ganz nahe dabei ist die von ihm und Apollodoros übereinstimmend genannte Amymonequelle mit dem Lager der Hydra, das Apollodoros auf einen Hügel, Pausanias unter eine Platane verlegt[3]). Diese gehört zu dem »heiligen Platanenhain«, den der Perieget, offenbar nach einheimischen Zeugnissen, unter Λέρνα versteht[4]). Die Zwiespältigkeit dieser beiden durch die Hydrasage berühmt gewordenen Haine, des Platanen- und des Olivenwäldchens, erklärt das Schwanken der Ueberlieferung über die Art des Baumes. Gerade die Verknüpfung der Hydra mit einem Baume kam aber jener Fehldeutung des Thieres auf eine Schlangenart, wie die Natter, sehr entgegen: das kann man noch aus Schilderungen des Polypen wie der Ailianischen entnehmen, wo (IX 45) die Worte πολύποδες (διὰ πρεμνῶν) ἀναρπάσαντες καὶ τοῖς κλάδοις περιπεσόντες (um die Zweige) unwillkürlich die Vorstellung einer um Stamm und Zweige eines Baumes sich ringelnden Schlange in der Phantasie hervorrufen.

Ein weiteres Kennzeichen, das die Hydra ebenso vom Hydros trennt, wie dem Polypen nähert, ist die grosse Anzahl von Hälsen und Köpfen; gerade diese

---

1) Z. B. Ailian. NA. IX 45: ἀγροῦ γειτνιῶντος θαλάσσῃ καὶ φυτῶν παρεστώτων ἐγκάρπων γεωργοὶ πολλάκις καταλαμβάνουσιν ἐν ὥρᾳ θερείῳ πολύποδάς τε καὶ ὀσμύλους κτλ. vgl. S. 149, Anm. 1.

2) Heydemann Griech. Vasenb. T. 4 a. b. (zweimal auf 2 spät-sf. Bildern aus Boiotien); streng-rf. V. Casuccini Gerhard A. VB. 148 (Baum hinter Herakles). M. d. I. III T. 46, 3 (Zweige, die Scene durchkreuzend); Mus. Etr. no. 1709; Arch. Zeit. 1859 T. 125 (ein Baum mit langen schmalen Blättern unweit der Hydra); vgl. die Albanische Marmorvase.

3) Apollodor.: τὴν ὕδραν εὑρὼν ἔν τινι λόφῳ παρὰ τὰς πηγὰς τῆς Ἀμυμώνης, ὅπου δ φωλεὸς αὐτῆς ὑπῆρχε. Paus.: ἐπὶ τῇ πηγῇ πλάτανος· ὑπὸ ταύτῃ τὴν ὕδραν τραφῆναι τῇ πλατάνῳ φασίν.

4) II 36, 6 — 37, 1 ff.: ἡ κατὰ Λέρναν θάλασσα . . . ἡ δὲ Λέρνα ἐστὶν . . . πρὸς θαλάσσῃ, καὶ τελέτην Λερναίᾳ ἄγουσιν ἐνταῦθα Δήμητρι. ἔστι δὲ ἄλσος ἱερὸν ἀρχόμενον μὲν ἀπὸ ὄρους . . . 37: ἀπὸ δὲ τοῦ ὄρους τούτου τὸ ἄλσος ἀρχόμενον πλατάνων τὸ πολὺ ἐπὶ τὴν θάλασσαν καθήκει. Vgl. Buttmann (SB. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1821 = Mythologos II 93 f. 94 ff.), der auch die Identität der Ἀλκυονία λίμνη des Pausanias mit dem ἐν Λέρνῃ ἕλος Apollodors und dem Strabonischen χωρίον δι᾽ οὗ ῥεῖ ποταμὸς ἡ Λέρνη ὁμώνυμος τῇ λίμνῃ nachweist. Der sonst auch Amymone genannte Zufluss des Sumpfs trennt den nördlichen Platanenhain von dem südlichen Olivenhain am Eingang des Passes nach Elaius.

scheint freilich auch einer Gleichstellung mit dem Moschuspolypen eher hinderlich im Wege zu stehen. Denn dieser hat acht schlangenartige Arme, die Hydra aber auf den Kunstdarstellungen oft 12, 11, 10 — 7, 6 Hälse[1]), wenn auch die 9- und 8-Zahl die Regel bildet. Und doch sind diese Durchschnittszahlen gerade charakteristisch. Den festesten Anhaltspunkt gewinnt man durch eine Prüfung der schriftlichen Ueberlieferung. Sie zeigt nämlich bei aller Vielstimmigkeit doch eine augenscheinliche innere Folgerichtigkeit, die zu denken giebt und auf den richtigen Weg führt. Euripides ist im Herakles Mainomenos 419 f. bei einer »ungemessenen« Zahl von 10000 Köpfen angekommen[2]), während er in den Phoinissen 1134 ff. der Hydra nur 100 gab[3]), Simonides kannte nur 50[4]), der abermals ältere Alkaios[5]) nur 9. Und wenn nach Pausanias' ungenauem Zeugniss (II 37, 4) der alte Peisandros von Kameiros (Frg. 2 Ki.) in seiner Herakleia der Hydra statt des einen Kopfes, den ihr der Perieget auf eigene Faust, um der Analogie der »*ἄλλοι*« *ὕδροι* willen, zu geben gesonnen ist, *τὰς κεφαλὰς ἐποίησε τῇ ὕδρᾳ τὰς πολλάς* (oder vorher *πλείονας* statt *μίαν*), so hätten wir freie Wahl, ob wir in Fortsetzung der beobachteten Progression von »unzähligen« oder 10000 und 100 über 50 und 9 für Peisandros eine abermalige Verminderung auf 8 annehmen oder ihm die 9-Zahl des Alkaios geben wollen. Im ersteren Falle könnte man sich für die 8-Zahl auf die Berliner Amphora aus Vulci[6]) berufen; auf die Vase des Anakles und Nikosthenes ebenda[7]) aus Orvieto; die Lekythos aus

---

1) So 12 auf der streng-rf. Vase Casuccini in Chiusi: Gerhard Ant. Vasenb. 148 (B. d. I. 1840, 128. 148), Welcker A.D. III 259 [8]) und der Amphora Candelori: *Micali l'Italia av. il domin. di Roma, 2. ediz.* T. 99, 7, Welcker AD. III 266. — 11: Relief Sabouroff aus Tenea: Berlin 2882. — 10: Napf von Argos: Arch. Zeit. 1859 T. 125, 3a (jetzt verloren: vgl. Conze, A. Z. 1880, 74 f.). Geschnittener Stein Berlin: Tölken Verzeichn. S. 263, Welcker a. O. III 266 [25]). — 7: Sardonyx des Britt. Mus. (nach berühmtem statuarischem Vorbild: Imhoof-Blumer und Keller Thier- und Pflanzenbilder T. XXVI 12, S. 156, und Mus. Pio Clement. IV 41, Preuves A 6 (restaurirt); Vase Canino Mus. Etrusq. no. 1709. Welcker a. O. 258. 267. — 6. rf. V. Mus. Naz. Neapel no. 2586 Heydemann. Imhoof a. O. T. XI, no. 38 und Kylix im Neapeler Mus. Welcker a. O. 266.

2) *τάν τε μυριόκρανον . . . Λέρνας ὕδραν.*

3) *ἑκατὸν ἐχίδναις ἀσπίδ' ἐκπληροῦν γραφῇ ὕδρας . . . Ἀργεῖον αὔχημ'* . . . = Diodor IV 11: *ἑκατὸν αὐχένες ἔχοντες κεφαλὰς ὄφεων.*

4) Frg. 203, Bergk PLG III 4 p. 525 aus Schol. Hes. Theog. 313 *τὴν ὕδραν . . . φησὶ Σιμωνίδης πεντηκοντακέφαλον* = Palaiphat. 39 p. 301 Westerm. *ὄφις ἔχων πεντήκοντα κεφαλάς* = Eudokia p. 103 (c bei Westermann) *τοῦ πεντηκοντακεφάλου ὁ μῦθος.*

5) Frg. 118 Bergk PLG. III p. 185 aus Schol. Hes. Th. 313 *τὴν ὕδραν δὲ Ἀλκαῖος μὲν ἐννεακέφαλόν φησι.*

6) 1854, M. d. I. III T. 46, 1; Welcker AD. III 285, no. 2, vgl. o. S. 147, Fig. 6.

7) No. 1801. B. d. I. 1879, S. 4.

Agrigent[1]); den Borgia'schen Marmor Neapel (Welcker AD. III 266); dazu wohl auch das altkorinthische Kugelgefässchen aus Aigina[2]), obgleich auf diesem sich auch 9 Hälse herauszählen lassen. Im zweiten Falle könnte man sich für die 9-Zahl berufen auf das athenische Porosgiebelrelief (s. o. S. 148 mit Anm. 1; Fig. 7, S. 147) und die sf. Amphora Politi[3]), ferner auf die sf. Schale aus Etrurien Heydemann Vasensamml. in Neapel, Mus. naz. No. 2761, die spät-sf. attische Darstellung Heydemann Griech. Vasenb. T. 4 (vgl. oben S. 147, Fig. 5), die Amphora Vulci M. d. I. III T. 46, 6[4]), die Albanische Marmorvase (Zoega Bassiril. Fig. 62), die von Welcker AD. III 266 citirte Darstellung des Museo Gregoriano und vielleicht die sf. Nolaner Amphora M. d. I. III T. 46, 5[5]), die wiederum kein ganz sicheres Resultat ergiebt. Aber eine derartige wechselseitige Verwerthung von Dichtung und Kunstwerk ohne die Bürgschaft, dass eins das andere wirklich beeinflusste, wäre an sich schon misslich und unmethodisch. Thatsache ist, dass keine Schriftquelle eine 8-Zahl von Hydraköpfen auch nur ein einziges Mal nennt, wodurch diese allein schon für Peisandros unwahrscheinlich wird. Thatsache ist ferner, dass Pausanias den Peisandrostext, wenn auch ungenau wiedergegeben, so doch dem Sinne nach richtig erfasst hat: wirklich sind jene lawinenartig anschwellenden Zahlen 9, 50, 100, 10000 (unzählige?) nichts als immer vollere Umschreibungen der *πολλαὶ κεφαλαί* mit dem Nebensinn einer erstaunlichen, nicht genau zählbaren, nur allgemein abschätzbaren Menge. Das *ἐννεακέφαλος* des Alkaios steht auf gleicher Stufe mit dem homerischen *ἐννεάπηχυς* (*ὅρμος Εἰλειθυίας*)[6]), den *ἐννέωροι καὶ ἐννεαπήχεες, μῆκος ἐννεόργυιοι* (*Ἀλωέως παῖδες*, *λ* 311), dem *τρὶς ἐννέα φῶτας* (*ἔπεφνεν Ἄρης*, *Π* 785), den

1) M. d. I. III 46, 3, Welcker AD. III 258[4]) no. 5; vgl. auch die spätere Amphora Chiusi B. d. I. 1840, S. 55. 124, Welcker a. O. S. 259 no. 6.

2) M. d. I. III 46, 2, A. d. I. XIV 1842, S. 103—111; Welcker AD. III 251, no. 1 zählt S. 263. 266 »7 Köpfe«. Es sind aber 8: 3 herabhängend (davon 1 todt, 2 ins Schwert beissend, 3 gegen Herakles anzischend, 1 desgl. gegen Iolaos, 1 in dessen linker Hand). Eher könnte man versucht sein, sich noch einen 9ten Hals zu construiren aus dem rechts vor Herakles und dem Krebs aufstrebenden Stück Windung zusammen mit dem zwischen dieser und seinem vorschreitenden l. Bein parallel diesem abfallenden (kopflosen) Stück; vgl. o. S. 147, Fig. 8. Eine Erklärung verlangen beide Stücke.

3) M. d. I. III T. 46, 4. Welcker S. 258, no. 4 zählt S. 266 fälschlich »7 Köpfe«!

4) Welcker a. O. no. 3, S. 266f., 264; ähnlich das daselbst S. 259*) citirte, aus dem Cabinet des Prinzen Canino, wo »der Mann mit Krone und 1 Pferd« vielmehr eine Nike mit Kranz und 2 Pferden ist.

5) Millin Vases T. II S. 75. Welcker a. O. S. 259, no. 7 zählt nur »8 Köpfe«. Aber man zählt am Leibe ansitzend allein schon 8 lockenartige Ringel, aus denen sich ebenso viel Hälse entwickeln: die beiden äussersten über's Kreuz r. u. l. unten von der Schwanzspitze ohne Kopf verlaufend. Ein 9ter Kopf mit Hals ohne Ansatzringel kommt genau aus der Mitte des Leibes hervor.

6) H. Hymn. Ap. 104.

ἐννέα πέλεθρα, die Tityos deckt (λ 577)[1]). Correct erklären alte Glossen ἐννεάκροσσον durch πολλοὺς κροσσοὺς ἔχον[2]) und die ἐννεάδεσμοι σφόνδυλοι des Scorpions als πολύδεσμοι[3]) »ἐπὶ πλήθους«, weil sogar die 7 Gelenkglieder schon zu viel Mühe machten beim genauen Auszählen; ferner entsprechend πεντηκοντομέσοδμος = πολύστεγος; ἑκατὸν [σημαίνει τὸ] σεμνόν, πολύ, μέγα (Hesych.); und ebenso entspricht dem ἑκατόμπυλος (Homers *I* 383) das πολίπυλος (Diodors I 45); dem ἑκατόζυγος (*Ψ* 247): πολύζυγος (Schol. V z. d. St.); endlich dem μύριοι: μυρίοι.

Somit ist ἐννεακέφαλος nichts anderes als πολυκέφαλος. Fiel es dem Nikandros schon schwer, die 7 Gelenkglieder des Scorpions auszuzählen, so dass er kurz und bündig die runde Zahl 9 einsetzte, genau wie wir mit unserem Neuntödter, neunklug, neunhäutig und im mhd. neunherzig[4]), so war bei den 8-armigen Kopffüsslern die Schwierigkeit eine noch grössere, schon wegen der verwirrenden Beweglichkeit dieser Arme. Erst die moderne Wissenschaft zählt genau und nennt das Thier Octopus; die Alten haben sich mit πολύπους begnügt. Sogar einem mykenischen Toreuten, einem jener sonst so sicheren Beobachter, ist es passirt, dass er dem Thiere bloss 7 Arme gab auf dem Formsteine, von dem jene 53 bis jetzt gefundenen Goldplättchen-Amulette abgeformt wurden[5]); anderer noch auffälligerer Beispiele zu geschweigen[6]). Welche Bedenken hatte es da für den alten Epiker, den Mythenerzähler, wenn er dem Ungeheuer, das er schildern wollte, die anschauliche runde 9-Zahl von Füssen (Apollodoros) oder Schlangenhälsen gab: denn auf Plasticität des sprachlichen Ausdruckes kommt es dem Künstler der Sprache in erster Linie an. Und ebensowenig peinlich war des Epikers primäre Quelle, das Fischer- und Strand-

---

1) Abgesehen von den auch andere Auffassung zulassenden Zeitbestimmungen (ἐννῆμαρ, ἐνναετήρ) und von ἐννεάβοιος.

2) Lobeck Path. I 212.

3) Schol. Nikandr. Ther. 780.

4) Der durch alle romanischen und germanischen Sprachen gehende Gleichklang der Worte für 9 und »neu« brachte schon J. Grimm auf die Vermutung (Gesch. d. deutsch. Spr. I 1848, 244; kl. Schrift. III 137), dass in dieser Zahl die Vorstellung der Neuheit ausgedrückt sei, zusammenhängend mit alter Tetradenrechnung, wie sie F. Müller (Grundriss d. Sprachw. II 1, 389; II 2, 183; III 1, 130) für einige noch lebende Sprachen nachweist. G. Curtius verwies auf die im Scr., Griech. und Latein. einhellig erscheinende Dualform des Zahlworts für 8 (Gr. Etym. [5] S. 163, 98). Vgl. auch Benfey Wurzellexikon II 51, Savelsberg in Kuhn's Zeitschr. XVI 60, Ebeling-Capelle Homerlexikon unter ἐννέα; Grimms Wörterbuch unter Neun, neundrähtig, -gescheid, -gleich, -heil, -knie, -kraft u. a.

5) Schliemann Mykenai S. 307, Fig. 424.

6) 6 πλεκτάναι hat der Polyp auf dem Jaspis der Archäol. Gesellschaft zu Athen Imhoof-Blumer und Keller Thier- und Pflanzenbilder S. 148, T. XXIV, 44 (sehr alterthümlich); 4 derjenige des o. S. 147, Fig. 4 abgebildeten mykenischen Bechers; gar nur 2 der auf dem Steatit des Britt. Museums a. O. T. XXIV 46.

volk, das den Mythos gestaltete. Die Fischer sind, darüber klagen die Gelehrten, die schlechtesten Naturforscher. Ohne das Eingreifen des gelehrten Forschers wäre die Thierkunde auf der Stufe des Märchens stehen geblieben. Und nun versetze man sich von dem kritischen Standpunkte eines Aristoteles, der scharf *ὀκτὼ πλεκτάνας* oder *πόδας* unterscheidet, auf den naiven des tirynthischen Fischers oder Strandbewohners, der sich plötzlich auf dem Lande einem Geschöpfe gegenüber sieht, wie es in Brehms Thierleben VI 759 treffend beschrieben ist: »Das Spiel der den Mund umgebenden Arme gleicht bei den grösseren Arten der Mittelmeerkephalopoden den Windungen eines Haufens mit einander verflochtener Schlangen«. 766: »Mitunter führen die Oktopoden ein eigenthümliches Manöver aus, indem sie ihre Arme heftig im Kreise schütteln, wodurch sie sich rollen und verflechten«. Wird ihm nicht, auch im wiederholten Falle, das Zählen vergehen? Und wie ungesucht stellt sich auch bei einem modernen Beobachter, wie Schmidt-Brehm, dem Polypen gegenüber die Vorstellung von Schlangen[1]) ein, seien es 9, 50, beliebig viele, — »ein Haufen«! Es braucht wohl nicht erst noch hervorgehoben zu werden, dass der Verfasser dieses Bandes von Brehms Werk völlig ahnungslos und unbefangen gegenüber einer These ist, welche aus der Beobachtung dieses Thieres die Hydravorstellung hervorgegangen sein lässt. Ich lasse ihm noch weiter das Wort. S. 764: »Die Oktopoden leben zumeist in der Nähe des Gestades« (nach Aristoteles[2]) gerade die grösste Art). — 769: »Die Moschus-Eledone (d. h. die *ὀσμύλη*) verlässt besonders bei Nacht[3]) mitunter das Wasser und dauert dann mehrere Stunden im Trocknen aus«; 767: »Die Heftigkeit und Geschwindigkeit, womit die Oktopoden ihre Opfer ergreifen und an sich reissen, verleiht ihnen ein wahrhaft wildes Aussehen; ihre Opfer scheinen wie unter einem Zauberbanne zu stehen«; 759: »Die Arme sind bei allen lebenden Kopffüsslern mit Saugwarzen besetzt, wodurch ihr Zweck, die Beute festzuhalten, in ausgezeichneter Weise erfüllt wird«[4]); 766: »sie sind bis 9′ lang und

---

1) Wie viel mehr die Schlangenarme gegenüber dem schlauchartigen Leib ins Auge fallen, zeigt schon Aristoteles IV 1, 8: *τῶν μὲν γὰρ πολυπόδων τὸ μὲν κύτος μικρόν, οἱ δὲ πόδες μακροί εἰσιν.* Ganz entsprechend betont Diodoros (IV 11), dass *ἐξ ἑνὸς σώματος ἑκατὸν αὐχένες . . . διετυποῦντο*, von der Hydra!

2) IV 1, 15: *ἔστι δὲ γένη πλείω τῶν πολυπόδων· ἓν μὲν τὸ μάλιστ᾽ ἐπιπολάζον καὶ μέγιστον αὐτῶν · εἰσὶ δὲ πολὺ μείζους πρόςγειοι τῶν πελαγίων*; vgl. Brehm VI 767.

3) *Νύκτωρ*: Ailian. NA. XIII 6; noctu: Plin. NH. IX 92.

4) Arist. IV 1, 6: *ὁ μὲν πολύπους καὶ ὡς ποσὶ καὶ ὡς χερσὶ χρῆται ταῖς πλεκτάναις.* Ailian. NA. I 27: *ἔστι γὰρ καὶ φαγεῖν δεινὸς καὶ ἐπιβουλεῦσαι σφόδρα πανοῦργος · τὸ δὲ αἴτιον · παμβορώτατος θηρίων θαλαττίων ἐστί.* Vgl. u. S. 164 Anm. 2.

50 Pfd. schwer.« Zu diesen Thieren gehören aber auch die gefürchteten Kraken des Oceans, die sich bisweilen an die Mittelmeerküsten verirren. Trebius Niger[1]) giebt dem räuberischen, einem Monstrum ähnlichen Polypen, der bei Carteja einst mittels überhängender Bäume bei Nacht sogar Mauern überkletterte und kaum bezwingbar war, eine magnitudo inaudita, 30′ lange Arme, einen Leib von 50 Amphoren Gehalt, Saugnäpfe an den Armen, je 1 Urne Wasser fassend. Und der Polyp von Dikaiarchia in Italien war so gross, dass e i n gewappneter Wächter sich ihm nicht gewachsen fühlte, und erst eine Mehrzahl von Männern den Räuber »mühsam nach langer Anstrengung« überwältigte, durch scharfgeschliffene Schlachtmesser, mit denen sie die dicken Arme zerhieben[2]).

Ganz entsprechend holt Herakles sich den Iolaos zu Hülfe; ja der Nachtzeit, in der diese Ungethüme regelmässig ihre Landbesuche machen, entsprechen im Hydramythos in überraschender Weise die F a c k e l n, die dem Iolaos eigenthümlicher Weise als Waffe dienen und auch gerade zur Hand sind. Auch Messer- und Sichelschwert begegnen uns in den bildlichen Darstellungen des Mythos regelmässig als Waffe des Herakles[3]) wieder, der auch von der Hydra weiss, dass sie — ganz wie die räuberischen, Vorräthe plündernden Polypen — *προϊὼν τῷ πεδίῳ πᾶν ὅτι προςτύχοι διέφθειρεν* (Apollod. Bibl. II 5, 2 = Pediasimos 2). Ja, sie umklammert den Herakles (*ἐμπλακεῖσα ἐνείχετο*) wie ein Polyp, und *tantam vim veneni habuit*, *ut afflatu homines necaret* (Hygin. F. 30). Das erinnert stark an den *afflatus terribilis*

---

1) Bei Plin. NH. IX 92: (*Polypus*) *adsuetus exire e mari . . . saepes transcendebat per arborem . . . concitique custodes expavere novitate . cum monstro sibi dimicare videbantur. Namque et afflatu terribili* (mittels der *siphones*) *canes agebat . . . aegreque multis tridentibus confici potuit.*

2) Ailian. NA. XIII 6: *οἱ πολύποδες καὶ αὐτοὶ χρόνῳ γίνονται μέγιστοι καὶ εἰς κήτη προσχωροῦσι . . . ἀκούω οὖν ἐν τῇ Δικαιαρχίᾳ τῇ ἰταλικῇ πολύπουν εἰς ὄγκον σώματος ὑπερήφανον προελθόντα . . . προῄει δὲ ἄρα οὗτος καὶ εἰς τὴν γῆν καὶ ἐληΐζετο . . . νύκτωρ . . . ὁ δὲ* (der gewappnete Wächter) *οὐκ ἐπεχείρει μόνος δείσας τὸν θῆρα· καὶ γὰρ μόνου μείζων ἦν ὁ ἐχθρός* . . . Er holt sich Hilfe; *εἶτα ἑσπέρας ὁ φωὸς ἐπιφοιτᾷ . . . οἱ δὲ ὡπλίζοντο ἐπὶ τὸν πολέμιον καὶ κοπίσι καὶ ξυροῖς τεθηγμένοις αὐτοῦ διέκοπτον τὰς πλεκτάνας, ὡς δρυὸς κλάδους ἁδροτάτους ἀμπελουργοὶ καὶ δρυοτόμοι . καὶ τὴν ἀλκὴν αὐτοῦ περικόψαντες καθεῖλον ὀψὲ καὶ μόγις οὐκ ὀλίγα πονήσαντες.*

3) Auf dem Aiginetischen Kugelgefässchen (M. d. I. III T. 46, 2) und der Volcenter Amphora (a. O. No. 6) auch des Iolaos. Nur auf den beiden Bildern der boiotischen Vase Collignon (211) greift Herakles einmal mit Steinen, das andere Mal mit der Keule an, die er auf der Vase Casuccini (Gerhard A. VB. 148) eben hat fallen lassen und im apollodorischen Berichte nach Verschiessung der *πεπυρωμένα βέλη* ausschliesslich braucht. Mit *χρυσέαις ἅρπαις* versieht Euripides im Ion (190 = Qu. Smyrn. Paral. VI 208) den Herakles im Hydrakampfe.

siphonum (der plinianischen Fistulae IX 85[1])), durch den jener Polyp von Carteja die Hunde schreckte (vgl. o. S. 156 Anm. 1), und die Gewohnheit dieser »Tintenfische«, in Angst oder Noth den ätzenden, dunklen Tintensaft auszuspritzen.

Andererseits legten diese Eigenthümlichkeiten gerade auch die Verwechselung mit einer ihren Gegner umschlingenden, anzischenden und angeifernden Natter nahe, wenn die Sage einmal aus dem Munde ihrer seekundigen, tirynthisch-mykenischen Erfinder in denjenigen binnenländischer Hellenen überging, die das fremde Seegeschöpf durch ein ihnen vertrauteres ähnliches Landthier ersetzten. Nun glaubte man Schlangenköpfe zu finden in den Schwellungen am Ende der Polypenarme[2]); der eine[3]) Saugnapf jedes Armes der Eledone konnte als Mundöffnung gelten. Der Schlauchleib des Polypen machte schon auf die »mykenischen« Künstler den Eindruck, dass er spitz zulaufe; ja er hat mitunter geradezu unter ihrer Hand auf den Abbildungen die Form eines Schlangenleibes angenommen[4]). Die an den Armen zahlreich verstreuten runden Saugwarzen, welche am Polypen die alten Künstler immer gewissenhaft darstellen, kamen einer Umdeutung auf die punktartigen Flecken mancher Schlangenhaut bereitwillig entgegen[5]). Aber treuer doch als die bildlichen Darstellungen hat die mythische Ueberlieferung echte Züge bewahrt.

An welcher Schlangenart könnte jene sonderbare Eigenschaft der Hydra beobachtet sein, dass *μιᾶς (κεφαλῆς) κοπτομένης δύο ἀνεφύοντο* (Apollodor., Pedias.)? Oder gar, dass sie ein u n s t e r b l i c h e s H a u p t hatte, das Herakles nach Absengung der übrigen, weil es Leben und Widerstand nicht aufgeben wollte, noch besonders mit einem schweren Felsblock belasten musste, um es zu tödten (vgl. o. S. 150 Anm. 6)? Gerade aus Beobachtungen, die man an der Natur des Polypen machte, erklären sich aber diese beiden wunderlichsten Angaben ganz zwanglos. Dass der Polyp verlorene

1) Sie dienen beim Rückwärtsschwimmen des Thiers zur Fortbewegung, indem durch sie eingesogenes Wasser gewaltsam ausgestossen wird.

2) Vgl. Schliemann Myk. S. 211, Fig. 271; S. 123, Fig. 166.

3) Aristoteles NA. IV 1, 15: *ἐλεδώνη . . . διαφέρουσα . . τῷ μονοκοτύλῳ εἶναι μόνον*; Ailianos bei Suidas *ἐλεδώνη . . . ἔχει μίαν κοτυληδόνα.*

4) Einer langen, schmalen, spitzen Dolchklinge gleicht der Leib des Polypen auf einem thönernen Becher von Jalysos: Helbig Homerisches Epos 1. Aufl. S. 268. Fig. 106; s. o. S. 147, Fig. 4. Spitz laufen überhaupt die Polypenleiber auf sämmtlichen mykenischen Darstellungen aus, während die hellenische Kunst das Hintertheil fast durchweg abrundet. Man vgl. die Münz- und Gemmenbilder bei Imhoof-Blumer und O. Keller a. O.

5) So z. B. bei der Hydra der Volcenter Amphora Mon. d. Inst. III 46, 6; und des Sardonyx des Britt. Museums Imhoof-Bl. u. Keller a. O. 156, T. XXVI 12 (vorzügliche Arbeit des besten Stils; vgl. o. S. 152 A. 1).

Arme neu wachsen lässt, ist eine von Aristoteles[1]) bekämpfte, aber somit gerade bestätigte populäre Anschauung des Alterthums gewesen; wenn man nun die *ὕδρα* nach Verlust einer Schlangenwindung nicht bloss »eine zweite«, sondern geradezu »zwei« solche neu treiben liess, so war das nur eine leichte Steigerung ins Wunderbare; diese hätte bei einem mythischen Geschöpf ohnehin nichts Auffallendes, auch wenn sie nicht eine ganz naturgemässe Folge des *πρῶτον ψεῦδος*, der missverständlichen Auffassung einer Polypen-*ὕδρα* als eines Schlangen-Ungethüms wäre.

Und vollends das Räthsel »des unsterblichen Schlangenkopfes« (und -halses) löst sich leicht, wenn man sich erinnert, dass die eine *πλεκτάνη* des männlichen Polypen zu einem Zeugungsglied umgestaltet zu sein pflegt und mit dieser Function einen ganz besonderen Grad von Beweglichkeit und Lebenszähigkeit erhält. »Die scheinbare Selbständigkeit und Individualität dieses Armes ist so täuschend, dass ihn einige der berühmtesten Naturforscher für einen Schmarotzerwurm hielten. Selbst abgerissen bleibt er noch längere Zeit in voller Frische und Beweglichkeit«, (Brehm 778); und gerade abgeschnitten machte der letzte wurm- oder schlangenartige Hals der Hydra auf Herakles den unheimlichen Eindruck der »Unsterblichkeit«, den Eindruck einer vom todten übrigen Hydraleibe zwar getrennten, aber dessen ungeachtet selbständig herumschnellenden letzten Einzel-»Schlange«, die aller Tödtungsversuche spottete. Erst Belastung mittels eines Felsblockes und Begräbnis vermochte sie zu bannen, wenn auch »die Unsterbliche« nicht zu tödten.

Von diesem Punkte aus fällt zugleich auf die ganze Entwicklung der polypischen Hydra-Eledone zu einer »neunfachen Schlange« alles nur wünschenswerthe Licht. Der Gedanke an die Erklärung dieses Phänomens durch Annahme eines »Schmarotzerwurms«, so naheliegend dieser Vergleich dem modernen Forscher liegen mag, lag der populären Thierkunde der Alten ja vollständig fern. Wollte der alte Mythenerzähler jenen letzten Act des Kampfes mit dem schnellenden, »unsterblichen« Theil des Ungeheuers schildern, so stand ihm zur Veranschaulichung dieses unheimlichen, nach Tödtung der 7 übrigen Theile und des Ganzen noch immer lebendig bleibenden Restes jenes Geschöpfes kaum eine andere Bezeichnung zu Gebote, als die einer »Schlange«. Dass auch die früher getödteten 7 gleichen Theile eben solche Schlangen gewesen sein mussten, war nur eine nothwendige Folgerung. So bietet gerade der »unsterbliche letzte Schlangenhals« des Polypen zugleich Brücke und

1) *τὴν σπάνιν τῆς ἄκρας ἠκέσατο· εἶτα ἀναφύει τὸ ἐλλεῖπον*, HA. VIII 3, 5 = Plin. NH. IX 87.

Schlüssel zu der sonst schwer erklärlichen, hellenischen Vorstellung der neunköpfigen Schlangenhydra.

Ein Einwand ist dabei noch zu erledigen: mit dem weiblichen Geschlecht der *ὕδρα* contrastirt dieses männliche Genitale. Aber dann müsste man auch die weibliche Bezeichnung des männlichen Moschuspolypen als *ὀζολίς*, *ὄζαινα*, *ὀσμύλη*, *βολίταινα*, *βολβιτίνη* beanstanden. Ueberhaupt ist die Function des jetzt s.g. Hektokotylusarms als männlichen Genitales bis auf die moderne Wissenschaft herab unbekannt gewesen[1]) mit alleiniger Ausnahme einer dahin deutenden kurzen Nachricht des genialsten der alten Beobachter, des Aristoteles[2]); dem übrigen Alterthum galt er als einfacher Arm. Nur jene Vorzeit und jenes altargolische Seevolk, das den »heiligen Polypen« beobachtete und wohl auch schon von ihm den späteren »Hydramythos« erzählte, beobachtete die eigenartige Selbständigkeit und »Unsterblichkeit« jenes Gliedes, freilich ohne seine Function zu durchschauen. Es erübrigt noch Klarheit zu gewinnen über die auffällige Angabe des Aristonikos von Tarent[3]): *τὴν μέσην κεφαλὴν* (das unsterbliche) *τῆς ὕδρας χρυσοῦν εἶναι*. Dieser charakteristische Zug erklärt sich ebensowenig wie alle früheren aus jenem von Preller (G. M. II^3 193), Ross (Reisen in Griechenland I 100) und E. Curtius (Peloponn. II 368) weiter entwickelten Deutungsversuche des Servius (Verg. Aen. VI 287), nach welchem die 9 *κεφαλαί* der Hydra 9 Quellenhäupter[4]) des Amymoneflüsschens sein sollen.

---

1) Das zeigt, richtig verstanden, schon allein die von Aristoteles erfolglos bekämpfte Fabel: Der Polyp fresse in der Noth seine eigenen *πλόκαμοι* auf (Hesiod Theog. 524, Plutarch. de communi notit. adv. Stoic. II 4, p. 1059 E, Sollert. anim. IX 2, 965 F, Ailian. NA. I 27; XIV 26; vgl. S. 158 Anm. 1. Dagegen Arist. HA. VIII 3, 7 = Plin. NH. IX 87). Man hat offenbar oft im Leibe des Weibchens, das man als solches natürlich nicht erkannte, den Hektokotylosarm des Männchens, der beim Begattungsact abzureissen und zurückzubleiben pflegt, vorgefunden und ihn für einen abgebissenen, längst ergänzten eigenen neunten Arm des Thiers gehalten: eine Annahme, durch die allein schon man zu jener »Neunzahl« von Schlangenarmen gelangen konnte.

2) NA. IV 1, 6, Brehm Tierl. VI 778 f. Die Aristotelesstelle lautet: *τῇ δ' ἐσχάτῃ τῶν πλεκτανῶν, ἥ ἐστι ὀξυτάτη τε καὶ μόνη παράλευκος αὐτῶν καὶ ἐξ ἄκρου δίκροα . . . ταύτῃ δὲ τῇ πλεκτάνῃ χρῆσαι ἐν ταῖς ὀχείαις* = Plin. IX, 85 (missverständlich): *utuntur* (*polypi*) *cauda* (!), *quae est bisulca et acuta, in coïtu.*

3) Frg. 2 aus Ptolem. Heph. I p. 183 West., FHG. IV 337.

4) Vgl. auch Welcker Gr. Götterlehre II, 757. Dessen Hinweis auf die moderne Bezeichnung Kephalari deckt den Grundirrthum dieser Erklärung auf. Dieser Name bezeichnet die jetzt von einer Kapelle eingenommene Quellgrotte des Erasinos, dessen Wasser die Alten (bei Pausanias) aus dem arkadischen Stymphalischen See herleiten. Dem Vergleich mit dem »unsterblichen Quellhaupt der Hydra« zu Liebe hat Gell (Argolis S. 79) den Erasinos mit den Zuflüssen des Sumpfs von Lerna zu identificiren gesucht (so auch auf der Karte): ein Irrthum, den Buttmann in seiner Vorlesung »Ueber Lerna« vor der Berliner

Iolaos hätte sie mit seinen Feuerbränden ausgesengt, nachdem des Herakles Eingriffe nur eine Zweitheilung der bekämpften Wasserschlangen zu erzielen vermocht hätten, während die »unsterbliche Quelle« unter Herakles' Steine unversiegt perennirend fortquelle. Wieso soll sie »golden« genannt worden sein?

Der lebenszähe, unsterblich scheinende Hektokotylosarm des Polypen dagegen hat nicht bloss wirklich eine hellere Färbung als die übrigen: nach Aristoteles (IV 1, 6) ist gerade diese *πλεκτάνη μόνη παράλευκος αὐτῶν*; sondern wenn der ganze Polyp in der Erregung gerade ein Farbenspiel zu entfalten pflegt, dem thatsächlich keine Färbung fremd ist[1]), warum soll nicht bei diesem abgeschnittenen lebendigsten aller Glieder, die »weissliche« Färbung in eine goldgelbe haben übergehen können?

Ich denke: die dargelegten Uebereinstimmungen zwischen Moschus-Eledone (Polyp) und *ὕδρα* sind stark genug, um in ihrer Geltung durch einige Abweichungen nicht wesentlich abgeschwächt zu werden. Eine solche liegt in der Art des Bisses und Giftes beider. Wenn Ailianos (NA. V 44) erzählt: *ἦν δ' ἄρα δηκτικὸν καὶ ὄσμυλος καὶ ὁ πολύπους, καὶ δάκοι ἂν οὗτος σηπίας βιαιότερον, τοῦ δ' ἰοῦ μεθίησιν ἧττον* (nachdem es vorher hiess: *ἔχει δὲ δῆγμα ἡ σηπία ἰῶδες*), so ist damit einerseits der Biss des schnabelförmigen Mundes des Polypen gemeint (denn mit dem einzigen Saugnapf jedes Armes vermag die Moschus-Eledone wie überhaupt der Polyp, nur sich festzusaugen), anderseits mit dem Gifte die scharfe Schwefelsäure, mit der der Polyp sogar die kalkigen Hüllen der Schalthiere erweicht. Die Herkunft dieses Giftes vermochte man so wenig sicher zu bestimmen, dass man es in dem scharfriechenden dunklen Safte der Tintenblase des Tintenfisches wiederfand. Dagegen soll die *ὕδρα* mit ihren »Schlangenköpfen« gebissen haben. Die Abweichung ist ohne Belang. Denn der Hydramythos widerspricht sich selbst. War das Thier wirklich eine Schlange, so musste das Gift im Giftzahn und in seiner Giftdrüse sitzen. Der alte epische Bericht dagegen, den die apollodorische Bibliothek (II 5, 2 = Pediasimos 2 p. 350 West.) aufbewahrt hat, erzählt, unbeschadet seiner sonst ganz von der Schlangenvorstellung beherrschten Darstellung, ganz naiv, dass Herakles, um zum Gifte der Hydra zu gelangen, ihr den Leib aufschlitzen und die Galle öffnen musste[2]); und diese »Galle« der Hydra enthielt »schwarzen« Saft[3]) nach Sophokles; also den ätzenden schwarzen Tintensaft des Tintenfisches. Auch sind die

---

Academie d. Wiss. 1821 (Mythologus II 104 ff.) an der Hand der alten Zeugnisse und des eigenen Itinerariums von Gell schlagend widerlegt hat. Vgl. o. S. 150, Anm. 6; S. 151, Anm. 3. 4.

1) Brehm TL. VI 764.

2) *τὸ δὲ σῶμα τῆς ὕδρας ἀνασχίσας τῇ χολῇ τοὺς ὀϊστοὺς ἔβαψεν.*

3) Trach. 573 *μελαγχόλους ἔβαψεν ἰοὺς θρέμμα Λερναίας ὕδρας.*

durch den Biss der Hydra verursachten Wunden, wie schon Millin (Descr. d. Vases II S. 117 zu Pl. 75) gut bemerkt hat, auffallender Weise nicht unheilbar[1]). Und doch pflegen sonst die Schlangenbisse des Mythos unheilbar, wo nicht gar tödtlich zu verlaufen.

Am naivsten aber verräth sich die alte Polypennatur der Hydra an einer anderen Stelle des alten Berichtes in der Bibliothek. Das Ungethüm umschlingt nämlich den Herakles nicht etwa, wie man nach dem *δειροτομεῖν* des Pediasimos (Apollodori bibl. plenior?) erwarten sollte, *θατέρᾳ τῶν δειρῶν*, sondern *θατέρῳ τῶν ποδῶν ἐμπλακεῖσα ἐνείχετο*[2]). Die »Schlangengestalt« ist vergessen oder noch nicht durchgeführt: die *μακροὶ πόδες πολυπόδων* (Aristot. IV 1, 8) treten mitten im Hydramythos in Kraft. Freilich sitzen an den Füssen »Schlangenköpfe«! Diese Schlangenfüsse mit ihren daransitzenden Köpfen, wie jene »schwarze giftige Schlangengalle« sind wohl neben der Neunfältigkeit der angeblichen Schlange die wunderlichsten Consequenzen der antiken Auffassung der mythischen *ὕδρα* als einer Schlange.

Hat demnach die mündliche und epische Ueberlieferung eine Fülle von Zügen treu bewahrt, die, der Umdeutung auf eine Natter zum Trotz, den polypodischen Urtypus der Hydra noch sicher erkennen lassen, so ist es um so auffälliger, dass die bildliche Ueberlieferung in dieser Richtung versagt. Die Bildwerke geben über die Hydra selbst nirgends ein Mehr gegenüber dem Mythos, sondern durchaus weniger[2]). Schon das Schwanken in der Zahl der Arme zeigt die Unsicherheit der Künstler, und noch mehr tappen sie im Ungewissen umher bei der Darstellung des Leibes. Um so eifriger sind sie in der Ausnutzung des Schlangentypus für die Darstellung des Geschöpfes, zu der ihnen somit keine bildliche, sondern nur eine mythische Vorlage zu Gebote gestanden haben wird. Ein Zusammenhang mit den trefflichen Polypendarstellungen der mykenischen Kunst ist hier entweder nie vorhanden gewesen oder doch zerrissen. Die ältesten bezeugten hellenischen Darstellungen des Mythos sind zwar verloren: die der Kypsele und die des Amykläischen Thrones.

---

1) Die eine Ausnahme Nikanders Ther. 685 ff., der des Iolaos Verletzung durch giftiges Hydrablut von Apollon mittels *φλεγυαῖον* geheilt werden lässt, bestätigt die Regel.

2) Apollodoros = Pediasimos; vgl. o. S. 15. Sonst hat Pediasimos mancherlei weniger genau: *τοῖν ποδοῖν* (Dual!) im Widerspruch zu seiner eigenen sonstigen Beschreibung; vgl. auch das gleich wunderliche *κάρηνον ἐννεακέφαλον*. Ferner fehlt bei ihm Apollodors genaue Ortsbestimmung über den Pass nach Elaius, und den Hummer lässt er gar erst nach der Herbeirufung des Iolaos durch Herakles zertreten werden.

Sie müssen aber im Wesentlichen sich mit den zwei Typen gedeckt haben, um die sich die erhaltenen ältesten Darstellungen gruppiren lassen[1]).

Es bleibt somit die Frage bestehen, ob der Mythos seinerseits, dessen älteste ausführliche Gestalt uns wiederum nur in dem Referat der apollodorischen Bibliothek erhalten ist, direct aus dem Munde jener argolischen Ureinwohner schöpfte, welchen Polypencult und -mythos gehörte, oder ob er nur an eine stumme, auf Herakles gedeutete, mykenische Kunstdarstellung anknüpfte[2]). Im ersteren Falle müsste eine gewisse sprachliche Continuität zwischen »Mykeniern« und Hellenen angenommen werden. Wer gegen solche Annahme aber sich sträubte, müsste hoffen, dass einmal eine originale »mykenische« Darstellung des Kampfes zwischen Mann und Polypen sich irgendwo im Tiefenschutte finde[3]). Freilich würde eine solche Darstellung gerade den gesuchten Sinn einer »Ueberwindung des heiligen Polypen (von Lerna, Mykenai, oder Troizen) durch einen göttlichen Helden« nicht haben können, aus zwei Gründen. Dass die mykenische Kunst dramatische Vorgänge religiösen Inhalts dargestellt habe, ist zunächst eine nur von wenigen getheilte Annahme Einzelner. Ferner wäre die Erlegung des »heiligen Thieres« für einen irdischen Angehörigen des Stammes, der es heilig hält und ehrfürchtig schont, eine Todsünde gewesen, also auch die Abbildung solchen Frevels unmöglich. Denkbar ist beides nur für den Gott oder Angehörigen eines fremden, etwa jüngeren hellenischen Stammes.

Welchem Stammcult gehörte der »heilige Polyp« aber an? Dicht bei Lerna, unweit des Felsblockes, unter dem Herakles das »unsterbliche« Hydrahaupt begrub, da wo von Elaius her der Engpass am Olivenhain des Mythos vorbei den Strand

---

1) Für den amykläischen Thron nimmt Purgold Ἐφημ. ἀρχ. 1885, 236 f. den Typus in Anspruch, welcher das Gespann des Iolaos weglässt und die Hydra mehr von vorn, zwischen Herakles und seinem Freunde, abbildet: M. d. I. III T. 46. 1 u. 3, Welcker A.D. III 259, no. 6. Berlin 1881 (Nikosthenes und Anakles). Heydemann Gr. VB. T. 4. Vgl. M. d. I. III T. 46, 5; für die Kypsele: Die erweiterte Darstellung mit dem Wagen und Profilstellung der Hydra: M. d. I. III T. 46, 4; das Porosgiebelrelief zu Athen; M. d. I. a. O. 2 u. 6. Im Einzelnen finden sich natürlich allerlei Abweichungen.

2) Wenn die Bildwerke (z. B. in Betreff der Bewaffnung) von der mythographischen Tradition unabhängige Züge aufweisen, so steht als mögliche verantwortliche Vorlage zunächst noch jenes ältere vorpeisandrische Epos über den Dodekathlos zur Verfügung, das v. Wilamowitz über das Jahr 700 hinaufrückt (Herakles I 307 f.; 299 [57]), 295 [49]), 312). Er möchte eventuell an einen Dorier aus Mykenai als Verfasser denken (S. 308).

3) Etwa so, wie in jenem Münztypus von Katana die Darstellung des tirynthischen Wandgemäldes: aus dem Stier ist ein Flussgott in Gestalt eines Stiers mit Mannesantlitz gemacht, aus der Darstellung eines Zugs aus dem täglichen Leben eine mythologische.

erreicht, liegt das Γενέσιον, genannt nach dem Poseidon Γενέσιος[1]). Damit combinirte schon richtig S. Wide[2]) das troizenische Γενέθλιον, die Geburtsstätte des (Poseidon-) Aigeussohnes Theseus[3]), das, wie er richtig sieht, identisch ist mit dem später Θησέως πέτρα, früher Σθενίου Διὸς βωμὸς genannten Cultobject, einem Felsblock, unter dem Theseus die γνωρίσματα seines Vaters (Aigeus) hervorgeholt hatte[4]). Dass dieses Γενέθλιον einem Poseidon Γενέθλιος gehöre, hat Wide erkannt, und schon vorher hatte Vfr.[5]) aus anderen Gründen hier einen auf Zeus umgedeuteten Poseidon Σθένιος erschlossen, der dem Poseidonheros Aigeus, dem Vater des Theseus, ursprünglich wesengleich ist. Die von Wide betonte und durch Parallelen gesicherte (S. 93) Uebereinstimmung zwischen lernäischem und troizenischem Poseidoncult[6]) läuft parallel jener anderen, die den mykenisch-lernäischen mit dem troizenischen heiligen Polyp verbindet. Es liegt nahe genug, das Wassergeschöpf dem Wassergotte zuzuertheilen; um so näher, als der einheimische Heros, der mittels seines ὕδρα-Polypen den fremden Herakles verderben will, gerade einen poseidonischen Namen trägt: Εὐρυσθεύς = Εὐρυσθένης (vgl. Anm. 5 dieser Seite). Der Volksstamm, dem dieser Cult eignet, ist der ionische, der sich südlich über Lerna und Elaius in die Kynuria, östlich über Troizen bis Halikarnassos verbreitete, und zwar von Tiryns aus[7]). Bei diesen Ioniern war es, dass der Hydra-

1) Paus. II 38, 4: ἔστι δὲ ἐκ Λέρνης καὶ ἑτέρα παρ᾽ αὐτὴν ὁδὸς τὴν θάλασσαν ἐπὶ χωρίον, ὃ Γενέσιον ὀνομάζουσι · πρὸς θαλάσσῃ δὲ τοῦ Γενεσίου Ποσειδῶνος ἱερόν ἐστιν οὐ μέγα . τούτου δὲ ἔχεται χωρίον ἄλλο Ἀπόβαθμοι . . . ἐντεῦθεν διελθοῦσιν Ἀνιγραῖα καλούμενα ὁδὸν καὶ στενὴν καὶ ἄλλως δύσβατον κτλ.; vgl. das Weitere o. S. 150 Anm. 6. Es ist der Poseidon der Sage von Amymone, die = Lerna ist.

2) Sacra Troezeniorum cet. DD. Upsala 1888. p. 12 f.

3) Paus. II 32, 9: πρὸς τῇ Κελενδέρει καλουμένῃ . . . χωρίον ἐστίν, ὃ Γενέθλιον ὀνομάζουσι τεχθῆναι Θησέα ἐνταῦθα λέγοντες.

4) Paus. II 34, 6: κατὰ τὴν πέτραν, ἣ πρότερον μὲν ἐκαλεῖτο Σθενίου Διὸς βωμός, μετὰ δὲ Θησέα ἀνελόμενον τὰ γνωρίσματα ὀνομάζουσιν οἱ νῦν Θησέως αὐτήν.

5) Εὐρυάλη, Σθενώ, Μέδουσα sind Zerlegungen der alten atlantischen Poseidongattin Gorgo-Medusa. Und diese ist in Argolis eine Schwester des Εὐρυ-σθεύς, eines hypokoristisch verkürzten Εὐρυ-σθένης, der in seiner volleren Namensform in das lakonische Königsstemma Aufnahme fand. Der Vater der Μέδουσα (Σθενώ) und des Eurystheus heisst ja selbst wieder Σθένελος (Apd. Bibl. II 4. 5). In diesen Kreis, nicht in den des Zeus, gehört die »Διὸς« Σθενίου πέτρα bei der alten Ποσειδωνιὰς Τροιζήν. Man sollte Αἰγέως πέτρα erwarten, da dessen Reliquien unter dem Fels liegen. Die Wunderlichkeit verschwindet, sowie man sich erinnert, dass Αἰγεύς ebensogut ein Poseidonheros ist, wie Σθένιος ein Poseidon-Beiname; vgl. Fleckeisen Jahrb. Suppl. XVI 1887, S. 212 Anm. 224; vgl. 203 f.

6) Der heilige Fels des Poseidon Σθένιος Αἰγεύς wird auch beschrieben von Dionysodoros (von Troizen ?) περὶ ποταμῶν, FHG. II 84: περὶ τὴν Τροιζηνίαν τίς ἐστι πέτρα, ἐξ ἧς καταφερόμενον ὕδωρ βάπτει τὰς ὑδρίας.

7) Mit Salmakides; vgl. Kaibel, Hermes XXV 1890, 100; Philologus NF. V. 1892, 402 mit [52]).

Polyp im Poseidondienst[1]) abergläubische Verehrung genoss. Wenn man bedenkt, wie diese Höllenschläuche noch heute manchen Schwammtaucher des Mittelmeeres in Lebensgefahr bringen[2]), so findet man es erklärlich, wie der mörderische Tiefenräuber als todbringendes, lebenraubendes Wesen selbst zum Sitze der geraubten Todtenseelen und zu einer »nachzehrenden« Spukgestalt werden konnte, die man im Interessse der Nachlebenden bekämpfen möchte, aber aus Furcht verehrt. Auch von diesem Herakles-Kampfe gilt, was Crusius von dem gegen die Stymphalischen Vögel und die sonstigen Ungeheuer sagt: sie sind Prototypen des Seelenaustreibens[3]).

Zu Tiryns gehört auch der am Strande nach Lerna zu gelegene Poseidontempel von Temenion: Paus. II 38, 1.

1) Der weibliche Hydra-Polyp von Tiryns-Mykenai kann natürlich nur einer weiblichen Gottheit der Poseidonreligion als thierische Erscheinungsform gehört haben. Aber auch für männliche Wesen dieses Kreises ist daselbst die Polypengestalt nachweisbar, nämlich in den tirynthischen *Χειρογάστορες*, den überseeischen Baukünstlern (vgl. Anm. 3 a. E.). Dadurch wird die Uebereinstimmung mit Troizen noch vollständiger.

2) Lenz, Zoologie der alten Griechen und Römer 620 [2149]). Trebius Niger (bei Plin. NH. IX 91) *negat ullum atrocius esse animal ad conficiendum hominem in aqua. luctatur enim complexu et sorbet acetabulis ac numeroso sucu trahit, cum in naufragos urinantesque impetum facit.* Vgl. o. S. 155, Anm. 4.

3) Roscher Myth. Lex. II 1153*). Dadurch, dass Herakles, der stammfremde Eindringling, die Hauptrolle in dieser Cultlegende übernahm, erhielt sie einen historischen Hintergrund. Denn nun ward der (später dorisirte) Aioler ein dauernder Erlöser von dem Todesschrecken, der von der unversöhnlichen alten Gottheit des verdrängten autochthonen Cults ausging. Bei den versprengten Theilen tirynthischer Joner, die in Halike und Troizen ihre Selbständigkeit retteten, ist das Verhältniss zum heiligen Thiere ihrer Gottheit ein wesentlich anderes geblieben, ein zutraulicheres, weniger einseitig feindliches, wie das ja auch bei Stammgenossen ihrer alt-angestammten Ahnengottheit gegenüber zu erwarten ist (vgl. o. S. 145). — Ein weiterer Aufsatz, der im Philologus 1894 erscheinen soll, wird die Polypennatur der tirynthischen *Χειρογάστορες* oder *Γαστερόχειρες*, sowie der *Ἐγχειρογάστορες* oder *Ἐγγαστρόχειρες* von Kyzikos-Artakia, überhaupt der *Ἑκατόγχειρες* und den südthessalischen Ursprung dieses Anschauungscomplexes behandeln, dazu den heiligen Meerkrebs des Perseus von Seriphos und Lerna. Vgl. einstweilen Pauly-Wissowa Realencyclopädie d. kl. Alt. I 945 ff. (Aigaion) und Roscher, Myth. Lex. I 142, 4 ff.

Zur römischen Keramik in Gallien und Germanien.

von

Felix Hettner.

Eine geschichtliche Darstellung der römischen Keramik mit genügenden Abbildungen versehen ist eines der dringendsten Bedürfnisse der römischen Archäologie; sie wird weder dem Autor noch dem Leser den Reiz gewähren können, welchen die griechische Vasenkunde bietet, da die Formen weniger abwechslungsvoll und weniger elegant sind und figürliche Darstellungen mit Ausnahme derjenigen der Sigillatagefässe fast vollständig mangeln, aber wie es immerhin von Interesse sein wird, den Wechsel der Formen und Techniken zu verfolgen, den verschiedenen Fabriken nachzugehen und nachzuspähen, ob und in wie weit in den einzelnen Provinzen einheimische Ornamente und Techniken verwendet worden sind, so würde eine solche Darstellung namentlich als Mittel für die Datirung von Bauwerken im hohen Grade schätzenswerth sein; Münzen behalten bisweilen Jahrhunderte ihren Kurs, Metallgegenstände können wegen der Festigkeit des Materials lange im Gebrauch geblieben sein, Thon- und Glasgefässe sind dagegen wegen ihrer Zerbrechlichkeit von weit geringerer Dauer und deshalb, wenn sie selbst chronologisch fixirt sind, die sichersten archäologischen Chronometer. Die Thonscherben bieten überdies den Vortheil, dass sie massenhaft auf jeder römischen Culturstätte gefunden werden, weit zahlreicher als Münzen, Bronzen, ja selbst Eisengegenstände.

Hier soll ein kurzer Ueberblick über die Keramik auf gallisch-germanischem Gebiet gegeben werden.

An Vorarbeiten fehlt es nicht. Der Abbé Cochet hat in mehreren seiner Werke gerade der Chronologie der Thongefässe seine Aufmerksamkeit gewidmet, sowohl in '*La Normandie souterraine*' (2. édit. Paris 1855) wie in deren Fortsetzung '*Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*' (Paris 1857). Er hat

alsdann in seinem Werkchen *Archéologie céramique et sépulcrale ou l'art de classer les sépultures anciennes à l'aide de la céramique* (Paris 1860), welches sich übrigens nicht nur auf die römische Zeit bezieht, sondern die Keramik, so weit sie im Dienste der Gräberbestattung steht, bis ins 17. Jahrhundert verfolgt, kurz sein keramisches Wissen wiederholt; aber Cochet geht in seinen Arbeiten nirgends auf Einzelzeiten ein und begnügt sich mit sehr weitgesteckten Perioden. — Ein sonderbares französisches Werk verdient ausserdem erwähnt zu werden: *Henri du Cleuziou, De la poterie Gauloise, étude sur la collection Charvet* (Paris 1872); der Text handelt über alles mögliche, nur nicht über Keramik, aber eingestellt sind in den Text über 200 ausgezeichnete Abbildungen mit kurzen — Provenienz und Technik betreffenden —, trefflichen Unterschriften; dieses Bilderbuch sollte um so mehr bei uns sich einbürgern, als es nicht nur die charakteristischen Formen der französischen Gefässe, sondern auch eine grosse Anzahl Gefässe aus Mainz und Köln enthält.

Nützlicher sind die ausführlichen Bearbeitungen, welche einzelnen Gräberfeldern zu Theil geworden sind, so das Werk von *van Bastelaer*, *Le cimetière belgo-romano-franc de Strée* (Mons 1877), welches Gräber zumeist des 2. Jahrhunderts eingehend und nach der keramisch-technischen Seite mustergültig behandelt; ferner das Buch vom Canonikus A. Straub, *Le cimetière gallo-romain de Strasbourg* (Strassburg 1881), in welchem ein Gräberfeld des 3. und 4. Jahrhunderts mit sehr guten Abbildungen veröffentlicht ist, und schliesslich die ausführliche Abhandlung von K. Koenen, Die vorrömischen, römischen und fränkischen Gräber in Andernach, veröffentlicht im 86. Hefte der Bonner Jahrbücher. Das Andernacher Gräberfeld enthielt Gräber einerseits des 1. Jahrhunderts, andererseits des 3. und 4. Jahrhunderts und war überaus reich an Münzbeigaben, wodurch für eine grosse Anzahl von Gefässsorten, da die Untersuchungen offenbar sehr sorgfältig geführt worden sind, chronologische Anhaltepunkte gewonnen wurden. Zu bedauern ist, dass Koenen sich bei seiner Veröffentlichung auf so wenig genügende Skizzen beschränken musste und es unterliess, der Beschreibung der einzelnen Gräber einen chronologischen Index folgen zu lassen; er würde auf diese Weise die keramischen Studien wesentlich erleichtert haben.

Die hauptsächliche Unterlage für die Chronologie der Keramik bilden naturgemäss die Gräberfelder. Zu den genannten treten in unseren Gegenden namentlich die Gräberfelder von Trier hinzu, die ich durch Jahre beobachten und theilweise systematisch ausgraben konnte, sowohl das Gräberfeld von Maar-Paulin mit Gräbern aus allen Perioden der römischen Herrschaft wie das Gräberfeld an der neuen Kaserne auf dem linken Moselufer mit Gräbern der letzten Jahrhunderte. Auch die

Gräberfunde von Regensburg, deren Entdeckung und kurze Beschreibung man dem Pfarrer J. Dahlem (Das mittelalterlich-römische Lapidarium und die vorgeschichtlich-römische Sammlung zu St. Ulrich in Regensburg. Nebst Anhang: Erklärung der beigegebenen Pläne der Castra Regina und der römischen Nekropole auf dem Grunde der Staatsbahn, Regensburg 1881) verdankt, habe ich eingehend studiren können.

Freilich das Thongeschirr des täglichen Gebrauches, namentlich die unendlich verschiedenartigen Näpfe mit ihren Deckeln, ist unter dem Grabinventar zu selten vertreten, als dass dieses allein die chronologische Unterlage bieten könnte. Hier werden gewiss die im Gange befindlichen Reichslimesgrabungen einigen Anhalt bieten können; wenn man im Allgemeinen sagen kann, dass die Limeskastelle nur von 100—250 n. Chr. benutzt wurden, so muss der Vergleich der dort gefundenen Formen mit den linksrheinischen, welche 100 Jahre früher beginnen und anderthalb Jahrhunderte länger dauern, Aufklärung bringen.

Ordinäres Geschirr wird meist nicht weit transportirt worden sein, das Material ist in Folge dessen in den verschiedenen Gegenden ein verschiedenes. Im Allgemeinen lässt sich nur sagen, dass der Thon etwa bis zur Mitte des dritten Jahrhunderts sorgfältig geschlemmt worden ist; bis zu jenem Termin sind die Gefässe dünnwandig, von da ab werden sie dicker und rauher.

In der Farbe ist starker Wechsel. Die Hervorhebung einiger Einzelheiten kann vielleicht einige Dienste leisten.

Die gelbliche oder grauweisse oder röthliche natürliche Farbe des Thones tritt namentlich an allen Geschirren des täglichen Gebrauches entgegen und hält sich bei diesen durch die ganze hier zu besprechende Zeit. Aus diesem Thon, ohne irgend welchen Farbenzusatz, werden schon früh die Henkelkrügelchen fabricirt, welche zur Aufnahme der Spenden an Wein, Milch und Honig dem Grabe beigegeben werden und auch im Hausgebrauch massenhafte Verwendung finden; von der Zeit der Skelettgräber ab verschwinden sie im Grabgebrauch, und für den täglichen Gebrauch treten andere Formen an ihre Stelle. — Graburnen scheinen bis etwa auf Nero aus weissem oder röthlichem Thon nicht angefertigt worden zu sein.

Ein weisser, gleichmässiger Farbenüberzug kommt vielfach vor bei den kelchförmigen, henkellosen Vasen von der Art wie Hefner, Westerndorf, Taf. III, Fig. 3, falls diese nicht aus reinem Pfeifenthon hergestellt sind. Ein solches Gefäss wurde in Trier in einem Grabe mit einer Münze Domitians gefunden und scheint zu den frühesten dieser Gattung zu gehören. Sehr zahlreich finden sich dieselben im Grabfeld von Regensburg und werden von Dahlem als Räucherschalen bezeichnet.

Schwarze Näpfe mit steilen Rändern und schwarze flache Teller finden sich schon von Augustus ab in den Grabfeldern von Andernach und Trier, vielfach mit Stempeln und vielfach mit sinnlos zusammengestellten Zeichen versehen, mit denen germanische Töpfer römische Töpferstempel imitirten. Der schwarze Napf scheint sich in den Donaugegenden länger gehalten zu haben als am Rhein, weil er z. B. massenhaft im Castell zu Pfünz auftritt, während er mir aus Gräbern des zweiten Jahrhunderts am Rhein nicht bekannt ist. — Intensiv schwarze Graburnen (vgl. Koenen S. 221 zu Taf. V, Fig. 32) oder graue Graburnen mit schwarzem Rand und schwarzem Fuss finden sich häufig im ersten Jahrhundert. Vom Beginn des zweiten Jahrhunderts ab bildete Schwarz die beliebte Farbe für die Trinkbecher, zunächst für die mit den eingedrückten Bäuchen und die mit der gekörnten Oberfläche, später für die Trinkbecher mit Aufschriften.

Graue Urnen grösseren und kleineren Formats, schlanke urnenförmige Becher, Krügelchen mit Kugelbauch und elegantem, henkellosem Hals, sämmtlich dünnwandig und aus feinem festem Thon, finden sich häufig im ersten Jahrhundert und namentlich in der ersten Hälfte desselben. Etwas roher hergestellt erscheinen die grauen Gefässe auch in den Skelettgräbern, die im Anfang des dritten Jahrhunderts beginnen und seit dessen Mitte häufiger werden. Von da ab tritt eine hellgelb-graue Naturfarbe des Thons ausserordentlich häufig an grösseren Urnen und kleineren Henkelurnen entgegen.

Roth ist die Farbe der Sigillata, die massenhaft in den germanisch-gallischen Gegenden gebraucht wurde und selbst in den Grenzkastellen eine sehr umfangreiche Verwendung gefunden hat. Die festgebrannte, hellklingende, im Firniss treffliche Sorte hält sich bis zur Mitte des dritten Jahrhunderts, weil sie fast ausschliesslich, nicht die schlechte Sorte in den Grenzkastellen vorkommt, in den Skelettgräbern herrscht dagegen die schlechtere Sorte vor, man vgl. z. B. die Taf. X bei Straub und die Gefässe des Trierer Gräberfeldes vom linken Moselufer. Näher soll indess auf das umfangreiche Thema der Geschichte der römischen Sigillatagefässe nicht eingegangen werden. — Hellrothe, ziegelfarbene Gefässe, nicht mit dem Firniss der Sigillatagefässe versehen, sondern nur an der Oberfläche geglättet, finden sich mehrfach in der ersten Kaiserzeit; ein derartiger Trinkbecher mit steiler Wandung wurde in Trier zugleich mit Scheibenfibeln gefunden. Mehrfach kommen kleine rothe Uernchen vor, und auch unter den sg. Gefässen gallo-römischer Art ist diese Färbung des Thones häufig. — Ein leichter Auftrag von dunkelrother Farbe erscheint häufig bei ganz spätzeitlichen Henkelkrügen.

Gefässe mit citronengelber und grüner Glasur bilden neben den Sigillatagefässen das Feinste, was nordische Keramik hervorgebracht hat. Zur gelben Sorte gehören die Gefässe bei Koenen S. 168, Grab 17,2; S. 174, Gr. 4, 2; S. 174 e, i; S. 173 Brandstätte 4, i und einige schöne Stücke der Trierer Sammlung, zur grünen Sorte die Herstatt'sche Vase (Bonner Jahrb. 84, S. 117) und die von aus'm Weerth, Bonner Jahrb. 74 S. 147 besprochenen Gefässe. Das hervorragendste Stück dieser Sorte ist aber eine 25 cm hohe Henkelkanne des Trierer Museums, welche in der Form offenbar eine Bronzekanne nachahmt[1]); es wurde im Jahre 1880 in einem Grabe mit einer Münze Hadrians gefunden. Ein bei Koenen S. 168, Gr. 17, 2 erwähntes Andernacher Gefäss ist gleichzeitig mit einem anderen, welches mit der weiter unten als No. 4 verzeichneten Ornamentation versehen ist, gefunden worden.

Die Formen wechseln erheblich. In der besseren Zeit ist der Fuss des Gefässes sorgfältig geglättet und durch Abdrehen des Bodens ein kleiner Standreif erzielt worden, während in der späteren Zeit der Boden in dem Zustande gelassen ist, welcher sich ergiebt, wenn das Gefäss mit einem Seilchen von der Drehscheibe abgeschnitten wird; man gewahrt alsdann eine grosse Anzahl ungefähr paralleler und hufeisenförmiger Riefen. — Stark sind auch die Unterschiede in der Bildung des Randes bei den Urnen; im ersten Jahrhundert ist der Rand dünn und spitz zulaufend, später ist er, so sehr er im Einzelnen verschieden ist, immer dick und auf der Aussenseite gebogen. — Bei den Näpfen, von denen sich Randstücke massenhaft in allen römischen Bauten, namentlich in den Limeskastellen finden, scheidet sich das Randprofil deutlich, je nachdem der Napf einen Deckel hatte oder nicht; innerhalb beider Classen bestehen aber noch eine grosse Anzahl Variationen, für die es noch gilt, die zeitliche Abfolge zu gewinnen, wenn auch die Entwicklung bei diesen lediglich für den Gebrauch bestimmten Gefässen eine sehr langsame gewesen sein wird.

Am augenfälligsten wechselt bei den Bechern in der Wende vom ersten zum zweiten Jahrhundert die Form. Während das erste Jahrhundert sich für diesen Zweck kleiner Uernchen und Schalen bediente und überdies nur Becher kannte, deren Rand breiter war als der Bauch (z. B. Koenen Taf. VI, Fig. 9 und 10) oder die mit vollkommen gradlinigem Bauch sich etwas nach oben verengen (z. B. Koenen, Taf. VII, Fig. 11, 12, 19), so treten mit dem zweiten Jahrhundert die rundbauchigen

1) Auf zwei andere Henkelkannen aus Thon, welche durchaus die Formen von Bronzegefässen imitiren, sei hier hingewiesen; die eine ist abgebildet bei Cleuziou Fig. 125, die andere befindet sich in der Sammlung zu Augsburg; beide sind unglasirt.

Becher mit eingezogenem Halse auf. Verschiedene Formen dieser Becher kennen wir aus dem reichen Grabfelde von Dieppe (*Neuville le Pollet*), welches Cochet in *La Normandie souterraine* p. 71 fg. besprochen hat; dieses Grabfeld gehört nach den Münzen, die ausschliesslich aus solchen Hadrians bis Commodus bestehen, durchaus in das zweite Jahrhundert. Die verschiedenen Becherformen sind pl. II Fig. 33, 35, 38, 39, 40 zusammengestellt. No. 40 zeigt ein geschweiftes Becherchen mit der unten zu erwähnenden Bossiertechnik. Ein besonderes Interesse bieten die Trinkbecher mit den Eindrücken, sie finden sich ausserordentlich häufig durch Frankreich, die Rheinlande und die Donaugegenden; in Süddeutschland (Jagsthausen, Regensburg) sind die Eindrücke sehr tief und am Rande pflegen drei oder vier Riefen über einander angebracht zu sein. Diese Gefässsorte hält sich übrigens lange, wie das Skelettgräberfeld vom linken Moselufer bei Trier und auch das Andernacher Gefäss bei Koenen Taf. X, 46, Grab 140, 2 zeigen.

Die letztgenannten Trinkbecher mit den tiefen Eindrücken, welche ein bequemes Anfassen ermöglichen sollen, bieten einen interessanten Vergleich mit den gleichzeitigen Glasgefässen, sowohl mit den in der Form gepressten Glasschalen des zweiten Jahrhunderts mit ihren nach aussen stark vortretenden Rippen, wie auch mit den ganz entsprechenden Glasbechern mit den tiefen Eindrücken, die im zweiten Jahrhundert schon zu entstehen beginnen. — Ein weiterer Vergleich besteht zwischen der für die Skelettgräber charakteristischen Glasflasche mit Kugelbauch und nach oben sich erweiterndem Halse (vgl. z. B. Straub, Taf. VII, Fig. 1 und 2), und anderseits der derselben Zeit angehörigen Form der schwarzen Trinkbecher mit Aufschriften.

Auffallend unrömisch sind ihrer Form nach die Gefässe, welche seit Lindenschmit (Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit Band I, Heft 6, Taf. 6 und Band III, Heft 6, Taf. 4) als romano-germanische bezeichnet werden; sie führen die Formen der La-Tènegefässe fort, und wie sie schon deshalb in den Anfang der gallisch-römischen Keramik gestellt werden müssen, so bieten hierfür auch die beiden mit Münzen von Tiberius gefundenen Andernacher Gefässe bei Koenen S. 165, Grab 11, 4 und S. 166, Grab 13, 9 einen Beweis; sie sind in den frühen Gräbern des Maar-Pauliner Gräberfeldes bei Trier sehr häufig. Sie bestehen immer aus hellrothem oder schwarzem Thon.

Eine kurze Erwähnung verdienen auch die papierdünnen, glänzend schwarzen kleinen Uernchen, die immer das gleiche stark und kantig ausgebauchte Profil zeigen. Ein Andernacher Gefäss dieser Art ist bei Koenen, Taf. VI, 24 abgebildet und wird

von ihm ohne Angabe des Grundes S. 223 in die Zeit um Nero gesetzt. Ein Bruchstück dieser Art wurde in Strée mit einer Münze Marc Aurels gefunden (vgl. van Bastelaer p. 100 A^{IV} 12[1] und p. 66 [wo Y^1 21 zu lesen ist, wie sich aus S. 249 ergiebt]. Ein vollkommen erhaltenes Gefäss befindet sich in Trier, zahlreich sollen sie in England gefunden werden und werden deshalb als britisches Fabricat angesprochen. Mit Recht sagt Bastelaer: *Cette ténuité de moins d'un millimètre, excessive pour la terre cuite, est un fait qui mérite la plus grande attention et en dit plus que de longues pages sur la perfection de l'art du potier antique.*

Die Betrachtung der Ornamentation wird zweckmässig begonnen:

1) mit einer Technik, welche der La-Tènetöpferei entnommen ist. Mit einem Holz- oder Hornglätter sind auf den betreffenden Gefässen in leberweichem Zustande lineare Ornamente durch Glättung der Oberfläche hergestellt. Die Linien laufen entweder senkrecht vom Hals zum Fuss des Gefässes oder bedecken dasselbe mit rautenförmigen Maschen. Die so ornamentirten Gefässe sind meist rundbauchige oder auch schlankere, birnenförmige Urnen. Die Farbe derselben ist eine blauschwarze, graue, braune oder auch die röthliche Naturfarbe des Thones. In Andernach sind diese Gefässe mehrfach in Gräbern mit Münzbeigaben gefunden, man vgl. Koenen Taf. VII, 25, Grab 16, 6; S. 161, Grab 3, 4 mit Münzen von Augustus, Taf. VII, 14, Grab 31, 1; Grab 31, 3 mit Münzen von Claudius; Taf. VII, 16, Grab 19, 7 mit Münzen Nero's. Auch in den frühen Gräbern Triers kommt diese Ornamentik sehr zahlreich vor. Zu vergleichen ist auch Cleuziou Fig. 37 und 38. Vereinzelt kommen auch andere Ornamente vor, so ein Wechsel von senkrechten Strichen mit Kreuzen auf den nicht datirbaren Gefässen bei Koenen S. 174 e 6. Diese Ornamentik scheint ausschliesslich dem ersten Jahrhundert anzugehören und zwar besonders der ersten Hälfte.

2) Die Linien werden mit einem scharfen Instrumente in das leberweiche Gefäss tief eingeritzt. Die Ornamentation findet sich zunächst an den s.g. gallo-römischen Gefässen; auf diesen stehen in Abständen Gruppen von zwei, drei, vier oder mehr senkrechten Strichen parallel neben einander, und aus der Art der Linienführung ist es deutlich ersichtlich, dass man sich zu ihrer Herstellung zwei-, drei- oder mehrzinkiger Instrumente bediente, vgl. z. B. Cleuziou Fig. 39 aus *Clermont Ferrand*, Koenen Taf. VI, 9, S. 165 mit Münze von Tiberius. Diese Ornamentation findet sich auch vielfach an jenen festgebrannten becherförmigen Urnen (vgl. Koenen Taf. V, Fig. 15, S. 156 und viele Trierer Gefässe), wo zu den senkrechten Strichen auch kreuzweis gestellte hinzutreten, vgl. Koenen Taf. V, Fig. 36 S. 158 (mit Münze von

Augustus). Eine schöne 30 cm hohe Urne dieser Art aus Heddernheim (Hammeransche Sammlung), auf welcher sich drei Bänder von Zickzackstrichen, senkrechten Strichen und Kreuzstrichen befinden, bewahrt das Frankfurter Museum. — Oder es wurden auf diese Weise Dreiecke hergestellt, wie Cleuziou Fig. 31 (Köln), oder Wellenlinien oder ganz unregelmässig gegeneinander gestellte Strichpaare, wie zwei Scherben aus Rottweil zeigen, oder auch sonstige Ornamente (Cleuziou Fig. 57 aus Bavay). Diese Ornamentik tritt jedenfalls früh auf, ihre Dauer scheint aber zur Zeit noch nicht bestimmbar.

3) Das Gefäss ist von einem oder mehreren Bändern umgeben, welche mittels Rädchen ornamentirt sind. Das Ornament besteht aus übereinander gestellten Zickzacklinien, welche aus lauter kleinen, scharf eingeritzten Strichelchen gebildet werden. Bei diesen Zickzacklinien sind entweder die Spitzen alle nach oben gerichtet, oder die Zacken der einen Linie sind nach oben, die der anderen nach unten gerichtet, wodurch ein rautenförmiges Muster entsteht (vgl. Koenen Taf. VI, Fig. 32). Dieses Ornament erscheint häufig auf graublauen und grauen Gefässen der ersten Kaiserzeit; in Andernach kommt es mit Münzen von Augustus bis Nero vor, vgl. Koenen S. 161, Grab 3, 1, Grab 4, 3, Grab 7, 1 mit Münzen von Augustus; Grab 11, 3 mit Münze von Tiberius; Taf. VII, 13, Grab 31, 6 mit Münze von Claudius; Taf. VII, 24, Grab 19, 6 mit Münze von Nero, ebenso findet es sich sehr häufig auf den frühen Trierer Gefässen, während es im Limesgebiet nicht vorzukommen scheint.

4) Das Gefäss ist, wie bei No. 3, mit einem oder mehreren Bändern umgeben, welche mittels Rädchen ornamentirt sind. Das Ornament aber besteht aus kleinen Quadraten, welche mit diagonal gestellten Strichen geziert sind, und zwar ist den Strichen zweier auf einander folgender Quadrate immer eine verschiedene Richtung gegeben; zwischen jedem Quadrate befindet sich ein Steg (Koenen, Taf. VI, Fig. 31). Auch diese Gefässe fanden sich häufig in Andernach mit Münzen von Augustus bis Tiberius, vgl. Koenen, Taf. V, Fig 1, S. 160 und S. 161, Grab 3, No. 7 mit Münzen von Augustus und S. 170, Grab 24, 4 mit Münzen von Tiberius. Etwas roher, aber von derselben Art ist das Ornament Koenen S. 169, Grab 21, 1 mit Münze Tiber's. Dieselben Gefässe kommen auch in Trier zahlreich vor und finden sich auch vereinzelt in Wiesbaden, der Saalburg und Heddernheim. Während die Trierer Gefässe allem Anschein nach meist frühen Gräbern angehörten, so fand sich eines derselben als Beigabe zu einem Kindergrabe mit Münze Hadrians. Und dass es sich in diesem Falle nicht um ein durch mehrere Jahrzehnte aufbewahrtes Gefäss handelt, wird durch eine im Frankfurter Museum befindliche Graburne (Fellnersche Sammlung X, 6151)

bewiesen, welche mit einer innen liegenden Münze Trajans im J. 1820 in Praunheim gefunden wurde. Auch das Vorkommen der gleichen oder ganz ähnlichen Ornamentik auf Gefässen in Rottweil und Jagsthausen beweist das Fortleben dieser Ornamentik bis in den Anfang des zweiten Jahrhunderts. Zwei ähnliche Gefässe, bei denen aber statt der quadratischen Felder Dreiecke gebildet sind, befinden sich in der Regensburger Sammlung, ohne dass die Provenienz genau angegeben werden könnte. Vgl. auch Cleuziou Fig. 60 aus Bavay.

5) Eine sehr verbreitete Ornamentation wurde hergestellt durch Anhalten des hölzernen oder metallenen Bossierstäbchens an das auf der Drehscheibe rotirende Gefäss; es sind auf diese Weise entweder nur eine oder mehrere horizontale Linien um den Bauch gelegt, so schon bei Gefässen des ersten Jahrhunderts bis zu den Trinkbechern der spätesten Zeit, oder es ist das Gefäss durch Untereinanderstellung mehrerer derartig hergestellter Linien bandweise oder über den ganzen Bauch decorirt. Das Ornament macht mehrfach den Eindruck von Kerbholzschnitzerei. Vgl. Cleuziou, Fig. 59, Fig. 61 (aus Köln und Bavay), 69 (Gand), 70 und 73 (Köln). Die umfangreichste Anwendung dieser Ornamentation findet sich an den Bechern des zweiten Jahrhunderts.

6) Nahe verwandt sind Ornamente, bei denen anstatt des einfachen Bossierstäbchens Stäbchen mit rundem oder dreieckigem oder quadratischem oder rautenförmigem Ende an das in langsamer Rotation befindliche Gefäss angehalten wurden; dadurch entstanden Linien oder Bänder mit derartigen Eindrücken. — Bänder mit runden Eindrücken finden sich mehrfach auf grauen Gefässen früherer Zeit, quadratische Eindrücke auf gelben Uernchen mit schwarz gemaltem Rand. Für die Gefässe mit rautenförmigen Eindrücken sei auf Cleuziou Fig. 66 (*de la Marne*) und 67 (Köln) verwiesen, für die mit dreieckigen Eindrücken auf Koenen Taf. V, Fig. 42, S. 158, gefunden mit einer Münze von Augustus, und auf S. 165, Grab 11, 1, gefunden mit einer Münze von Tiberius. Von letztgenannter Ornamentation ist auch ein hervorragend feines, 9 cm hohes Uernchen der Rottweiler Alterthumssammlung, dessen Rand und oberster Theil des Bauches mit einem feinen glänzend schwarzen Firniss, der über eine weisse Deckfarbe gelegt ist, bemalt ist, während der übrige Theil eine gelbbraune Färbung zeigt und mit Ausnahme des alleruntersten Stückes mit kleinen vertieften Dreiecken geziert ist.

7) Durch Ein- und Ausdrücken werden eine weitere Anzahl von Ornamenten an den Gefässen in leberweichem Zustand hervorgebracht. Hierher gehören die Trinkbecher mit den tiefen Eindrücken, deren schon mehrfach gedacht wurde. Bei

anderen Gefässen, wie Cleuziou, Fig. 153 (Köln), wird der Eindruck nur mit der Oberseite des Daumens hervorgebracht, eine Verzierung, die sich bis in die späteste Zeit hielt. Oder es werden mit einem kleinen Stäbchen von Innen heraus viele Buckelchen in parallelen Linien herausgetrieben, wie dies mehrere nicht datirte feine gelbrothe Urnen des Trierer Museums zeigen.

8) Die Verzierungen sind aufgelegt. Die in der Form angepressten Verzierungen werden hier ausser Acht gelassen, weil diese fast ausschliesslich an Sigillatagefässen vorkommen, dagegen sind die aus freier Hand angebrachten zu erwähnen. Der Thon wird in leberweichem Zustand zu kleinen Würstchen verarbeitet, welche an den Bauch des Gefässes angeheftet werden. Diese Würstchen gleichen entweder Accenten, die in der einen Linie von rechts nach links, in der darauf folgenden von links nach rechts gerichtet sind, so bei einer Classe von Urnen aus hellgelbem Thon, deren Rand und oberster Theil des Bauches braungelb bemalt ist; sie kommen häufig in Trier vor, in Andernach wurde ein solches Gefäss (vgl. Koenen S. 169, Grab 21, 9) mit einer Münze von Tiberius gefunden. Oder diese Würstchen werden in Hufeisenform angebracht, wie dies massenhaft bei den Trinkbechern des zweiten Jahrhunderts vorkommt, sei es nun, dass aus den Hufeisen parallele Reihen gebildet sind, sei es, dass sie vertical die zwischen den Eindrücken erhabenen Rippen zieren. Oder es werden halbkreisförmige Thonblättchen angebracht und diese mit dem Daumen angedrückt und bearbeitet, so dass das Gefäss einer blätterreichen Blume gleicht; vgl. Cleuziou Fig. 112 (Arles) und 132 (Köln); Koenen Taf. VII, Fig. 4, S. 169 mit Münze von Tiberius und Taf. VI, Fig. 13, S. 174 mit Münze Nero's. — Oder der Thon wird flüssiger gemacht und mittels eines Malhorns aufgetröpfelt (*en barbotine*), wie der Conditor den Zuckerguss auf die Torten bringt. Diese Verzierungen bestehen bald nur aus einzelnen Tropfen, die z. B. in einzelne Linien zusammengestellt sind an den Gefässen bei Cleuziou Fig. 131 (Etaples), Fig. 137 (Köln), oder thierähnliche Ornamente bilden wie bei Koenen Taf. VI, 7, S. 168 (mit Münze von Nero), bald wie kleine Stachelchen das ganze Gefäss umspannen. Oder es sind zusammenhängende Linien aufgezogen, wie bei den Gefässen Cleuziou Fig. 62. — Sehr häufig ist, wie bei den Sigillatagefässen, eine ausführlichere Verzierung beliebt, z. B. Lotosblätter mit wellenförmig gewundenen Stielen oder auch figürliche Darstellungen, meist Hasen und Hunde. Vgl. Cleuziou Fig. 73, 127—129 (Köln); 130; 173 (Köln). Die s.g. gemalten Becher mit Inschriften, deren Verzierung theilweise auch mittels Barbotine hergestellt ist, werden zweckmässiger unter No. 11 behandelt.

9) Nach einer sehr verbreiteten Technik wurde die Oberfläche der Gefässe in

leberweichem Zustande mit grösseren oder kleineren Sandkörnern bestreut, vermuthlich nicht nur als Decoration, sondern um ein Ausgleiten des Gefässes aus der Hand zu vermeiden. Diese Technik findet sich schon frühzeitig an Urnen, so in Andernach Koenen S. 161 Grab 3, 3 grau, mit Münze von Augustus, S. 167 Grab 16, 8 röthlich mit Münze von Augustus, S. 170 Grab 24, 1 gelblich, mit Münze von Tiberius; in Trier (PM. 3732) ist an einer grauen Urne mit schwarzem Hals der mittlere Theil des Bauches gekörnt; sie stammt aus einem Grabe mit einer Münze Vespasians. Zahlreich findet sich alsdann diese Technik an kleinen Trinkbechern und Schalen, die wohl zumeist dem zweiten Jahrhundert angehören, vgl. Cleuziou Fig. 61 (*petit vase fruste*, *sablé* aus Köln), Fig. 139 (Bavay), Fig. 172 (Köln).

10) Mehrfach sind an einem und demselben Gefässe verschiedene Ornamentirungsarten angewendet, und Einiges davon soll auch hier erwähnt werden. Auf den schwarzen Trinkbechern elegantester Art findet sich häufig, besonders in Süddeutschland (Rottweil, Augsburg, Regensburg, Unterböbingen), zugleich die Einritzung von Linien in den feuchten Thon (No. 2), die Verwendung von Barbotinemalerei (No. 8) und des Bossirstäbchens (No. 5). Auf dem Bauch dieser Gefässe sind mehrere eingeritzte Linien kreuzweise gestellt, auf den Schnittpunkten derselben sind immer Punkte aufgeträufelt, und zwischen je einem Paar der kreuzweise gestellten Linien befindet sich ein hufeisenartiges Ornament en barbotine. — Oder es ist an den Trinkbechern — und besonders häufig wieder in Süddeutschland — der Bauch des Gefässes durch Anhalten des Bossirstäbchens geziert und vielleicht, wie die ausserordentliche Exactheit und Tiefe des Ornamentes wahrscheinlich macht, meist mit der Hand nachgearbeitet worden. — Ueber diese Grundirung sind die Hufeisenornamente en barbotine gelegt. — Von dieser Art finden sich ausgezeichnete Stücke in Rottweil und Regensburg.

11) Bemalung ist bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts nur in sehr beschränktem Umfange angewandt worden. Das Gefäss ist zwar vielfach mit einer Farbe bestrichen, oder es ist bei grauen Urnen der Rand und Fuss schwarz, bei weissen verzierten Uernchen der Rand gelb oder schwarz gestrichen.

Vereinzelt stehen in dieser Zeit Gefässe wie das aus Geisenheim, abgebildet bei Lindenschmit, die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit I, Heft VI, Taf. 6, Fig. 5 und ein zweites aus Alzei, abgebildet ebenda III, Heft VI, Taf. 4, Fig. 4. Das eine ist eine schlanke Urne aus lichtrothem Thon; die obere Hälfte ist mit einem weissen Anstrich versehen, welcher unter dem Hals und auf der Mitte des Bauches mit je einem Bande von hochrother Farbe und grauen Rändern eingefasst

ist. Zwischen diesen Bändern liegen in zwei Streifen in bestimmten Zwischenräumen quadratische, mit dunkelgrauen Streifen schachbrettartig bemalte, Flächen. Aehnlich decorirt ist das andere Gefäss, welches auf weissem Grunde rautenförmige — theils rothbraun, theils ockergelb bemalte — Muster zeigt. — In Rottweil befindet sich eine in der Form den vorigen Gefässen ungefähr gleiche Urne von 40 cm Höhe, um deren Bauch zwei in Weiss aufgemalte Streifen laufen. —

In diesem Zusammenhange muss auch einer Sorte marmorartig bemalter Gefässe gedacht werden, die zur Zeit noch zu den grössten Seltenheiten gehören; sie bestehen aus einem festgebrannten, der Sigillata ähnlichen Thon, sind aber mit einer gelben Firnissfarbe überzogen, welche mit Roth marmorartig übermalt ist. Von dieser Art bewahrt das Trierer Museum aus einem im Jahre 1864 in Paulin gemachten schönen Grabfund, welcher überdies aus einem eisernen Rost und zwei Bronzevasen besteht, 5 Schalen und 3 Teller durchaus in den Formen der Sigillatagefässe und vermuthlich noch dem 1. Jahrhundert angehörig; hiervon hat eine Schale den Stempel PRIMI, die drei Teller haben den Stempel BOLLVSFIC. Von genau derselben Technik ist eine Schale mit steilem Rand (gleichfalls durchaus der Sigillataform entsprechend) in der Alterthumssammlung zu Mannheim. — Zwei Scherben des Frankfurter Museums X, 5368 aus Heddernheim und X, 6045 sind in der Technik mit den genannten Gefässen aufs nächste verwandt, ohne genau zu entsprechen; bei beiden ist die gelbe Farbe weniger intensiv und glänzend, bei der ersteren ist sie überdies nur auf der Aussenseite angebracht.

Mit Beginn der Skelettgräber, namentlich aber seit Mitte des 3. Jahrhunderts, wird die Bemalung häufiger. In Trier waren in dieser Zeit massenhaft Gefässe vorhanden, die auf weissem Thon mit gelber und rother Farbe, oft auch unter Anwendung von Schwarz marmorartig oder auch holzmaserartig bemalt sind. Diese Malerei kommt namentlich häufig an einhenkligen, mit Schnabel versehenen Krügen vor, aber auch an doppelhenkligen Kelchbechern und ähnlich an Schüsseln mit weit umgestülptem Rand. Ein entsprechender Krug aus der Gegend von Worms ist abgebildet bei Lindenschmit, Band 4, Taf. 4, Fig. 3, ähnliche Schüsseln mit umgestülptem Rand ebenda Band 4, Taf. 4, Fig. 1 und 2. — Am Niederrhein, namentlich Köln, sind die Gefässe der gleichen Zeit entweder weiss und am Bauch mit rothbraunen breiten Horizontalstreifen versehen, vgl. Cleuziou Fig. 161 (Köln), Koenen Taf. X, Fig. 42, S. 193, Gr. 101,2 (Andernach), oder sie sind ziegelroth bemalt und am Bauch mit einer Reihe weisser Punkte geziert. Vereinzelt kommen Gefässe der letzteren Art auch im Trierer Gebiet vor.

In diese der Bemalung zugeneigte Zeit gehören auch die Trinkbecher mit aufgemalten Inschriften; sie zerfallen der Form nach in mehrere Sorten, von denen die 1., schon oben erwähnt, einen Kugelbauch und trichterförmigen Hals besitzt und wohl mehr als Krug als als Becher gedient hat, abgebildet Lindenschmit Band 4, Taf. 4, Nr. 8 (doch ist das Gefäss nicht sehr charakteristisch, meist ist der Hals unten enger). Die 2. hat gleichfalls einen Kugelbauch, aber der Hals setzt an breiter Stelle des Bauches an und verengt sich nach oben nur wenig, sie wird als Becher gedient haben. Die 3. Sorte wird aus Henkelkrügen gebildet, deren Bauch birnenförmig ist, ein Ausguss ist nicht vorhanden, vgl. Birch, *History of ancient pottery*, Fig. 205 in der Mitte. Die 4. Sorte gleicht kleinen Uernchen. Diese Gefässe bestehen meist aus gelbem oder rothem Thon, immer sind sie innen und aussen mit einem schwarzen Firniss überzogen; auf diesem sind mit weissem Schlickerthon horizontale Linien am Hals- und Fussansatz aufgetragen und zwischen diesen Ranken, meist mit gelben Punkten, welche letztere ursprünglich wohl Weintrauben darstellten. Ueber oder anstatt dieser Rankenverzierung ist der Trinkspruch — meist ein Spruch des Trinkers an sein Fläschchen oder umgekehrt, vgl. Maxe-Werly in *Mémoires de la société nationale des antiquaires de France* 1888 p. 336—376 — gleichfalls in diesem Schlickerthone aufgemalt. Für die bei weitem grösste Masse dieser Gefässe, die zumeist in Skelettgräbern zu Tage treten, kann die Entstehung von der Mitte des 3. Jahrhunderts ab nicht zweifelhaft sein. Zwei derartige Gefässe, zur Sorte 2 gehörig, sind auf der Saalburg gefunden und müssen deshalb zu den ersten Fabricaten dieser Art gehören.

Peplos und Priestermantel

von

Ad. Michaelis.

„Pheidias' Sprache ist, so weit wir sie kennen, immer klar und bestimmt, und nur dem Mangel an eigenem Verständniss, der Unvertrautheit mit den Regeln künstlerischer Darstellung haben wir es zuzuschreiben, wenn wir ihn nicht unmittelbar genug verstehen." Flasch.

Seit Brunn vor bald zwanzig Jahren den Zweifeln von Bötticher und Friederichs, ob in der Mittelgruppe des östlichen Parthenonfrieses der panathenäische Peplos dargestellt sei, bestimmteren Ausdruck gegeben und die Ansicht an die Stelle gesetzt hat, dass es sich dort um den Mantel des Priesters handle [1]), wogt der Streit der Meinungen um diesen für die Erklärung des ganzen Frieses in der That sehr wichtigen Punkt. Namentlich hat Flasch's Auffassung (1877), dass der Priester seinen von ihm selbst eben zusammengefalteten Mantel dem jugendlichen Diener übergebe und sich so für das unmittelbar bevorstehende Opfer bereit mache, wie sie mit ungewöhnlich lebhafter Rhetorik vorgetragen war, so auch grossen Beifall gefunden [2]). Wer mochte sich denn auch gern dazu bekennen, dass ihm »der Panathenäenpeplos den Blick getrübt habe« (S. 88), dass er ein Anhänger »jener geschraubten Peplosidee sei, die nichts anderes ist als eine Verleumdung des Pheidias, ein Hohn auf die Athener« (S. 98), dass er ein Vertreter »moderner Superweisheit« (S. 98), ein Verehrer »eines schönen Unsinns« (S. 94) sei? Wer mochte es auf sich nehmen, als Bekenner dieses »Evangeliums der Archäologie« (S. 92) ein moralisch verächtlicher Mensch zu sein, indem er »so eigensinnig sich jeder besseren Erkenntniss verschliesse«

1) Brunn in den Sitzungsber. der Münchner Akademie 1874, II, S. 41 ff. des Sonderabzuges. Friederichs, Bausteine S. 167 f.

2) Flasch, Zum Parthenon-Fries, Würzburg 1877, S. 83 ff.

(S. 102)?[1]) So viele Bannstrahlen waren in der Archäologie wohl noch nie auf einmal geschleudert worden; wie hätten sie nicht wirken sollen? Man fühlte sich ganz in der zerknirschten Stimmung wie die Tischgenossen Trimalchios nach dessen kräftiger Aussprache: *post hoc fulmen rogare coeperunt ut iam desineret irasci, et 'nemo' inquiunt 'nostrum non peccat. homines sumus, non di'.*

Indessen waren es sicherlich weniger solche Empfindungen als das Bestechende von Flasch's Beweisführung, was Overbeck in der dritten Auflage seiner Geschichte der Plastik (1881) bewog, die Peploserklärung aufzugeben und sich Flasch's Auffassung anzuschliessen[2]). Ihm folgte 1882 Thomas Davidson. Mit ausführlicher Begründung sprachen 1885 Wolters und Waldstein, kürzer im folgenden Jahre Collignon und Heydemann ihre Zustimmung aus[3]). Ja vor Kurzem ist W. Watkiss Lloyd[4]) auf Brunn's von Flasch beseitigte Annahme, dass der Priester seinen Mantel erst anlegen wolle, zurückgekommen, nur dass er in diesem ungewöhnlich grossen Gewande das *προτόνιον* erblickt, ein *ἱματίδιον ὃ ἡ ἱέρεια ἀμφιέννυται· ἐπιτίθεται δὲ ἀπὸ τῆς ἱερείας τῷ σφάττοντι*[5]). Offenbar passt nichts in diesen Worten zu der Darstellung des Frieses. Immerhin schien es fast, als ob der Peplos in die Kleiderkammer gehängt werden dürfte, etwa in jenes wundersame Gerümpel der brauronischen Artemis. Indessen fehlte es doch auch nicht an »eigensinnigen« Bekennern der älteren Erklärung. Newton (1880), Murray (1883), Sybel (1888) sind der Deutung auf den Peplos treu geblieben[6]). Namentlich hat Murray das Verdienst, zuerst auf den ein-

1) Wie gefährlich es ist einen solchen Ton anzuschlagen, kann das bald darauf erschienene Buch von Davidson (Anm. 3) beweisen. Als im Berliner philologischen Seminar einmal ein Recensent seinem Commilitonen in der Hitze der Opposition den Vorwurf machte, er habe das Richtige entweder nicht erkennen können oder nicht erkennen wollen, verwies ihm der alte Böckh auf das ernsteste diese Art der Polemik und setzte ihm in seiner Weise auseinander, wenn der Gegner die Wahrheit nicht einsehen könne, so müsse man ihn bedauern aber ihn schonen; anzunehmen, dass er eine erkannte Wahrheit nicht anerkennen wolle, heisse, ihm einen sittlichen Makel anheften, »und weiter, warum wollen Sie annehmen, dass er dummer zu erscheinen wünsche als er ist?«

2) I[3], S. 331 »mit den überzeugendsten, ja wie ich glaube mit unwiderleglichen Gründen«.

3) Thom. Davidson, *The Parthenon Frieze and other essays*, London 1882, S. 56 ff. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildw. 1885, S. 277 ff. Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, Cambr. 1885, S. 240 ff. Collignon, *Phidias*, Paris 1886, S. 78. Heydemann in der Neuen philol. Rundschau 1886, S. 283. Ich kann für diese Zusammenstellung keine Vollständigkeit beanspruchen.

4) Lloyd in den *Transactions of the R. Soc. of Literature*, XVI, 1, 1893, S. 21 des Sonderabzuges.

5) Photios und Suidas unter *προτόνιον*.

6) Newton, *Guide to the Sculptures of the Parthenon*, London 1880, S. 70 f. Murray, *History of Greek Sculpture*, II, London 1883, S. 42 ff., besonders S. 46. L. v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst, Marburg 1888, S. 181.

leuchtenden Widerspruch hingewiesen zu haben, der zwischen dem Ablegen des Mantels als Zeichen der Opferbereitschaft und dem Heranbringen der Stühle besteht, wenn diese wirklich, wie Brunn und Flasch behaupten, dem Priester und der Priesterin als Ehrensitze dienen sollen. Ich selbst habe mich mehrfach in gleichem Sinne ausgesprochen und die Gründe angedeutet, weshalb ich an der alten Erklärung festhalten muss[1]). In der That scheint das von Flasch gegen den Peplos heraufbeschworene Gewitter allmählich abzuziehen. Overbeck ist in der neuesten Auflage seines Buches zur Peplosdeutung zurückgekehrt[2]); dass auch Collignon nunmehr ebenso denkt, weiss ich aus seinem eigenen Munde. Ich würde somit auf die Frage nicht zurückkommen, wenn ich nicht glaubte einen entscheidenden thatsächlichen Grund vorbringen zu können. Alle subjectiven Erwägungen sollen bei Seite bleiben.

Zunächst die Frage: ist der Panathenäenzug dargestellt? Ausser der von Overbeck (S. 442) hervorgehobenen Anwesenheit der Schafe im Nordfries, die ausschliesslich für die grossen Panathenäen als Nebengabe der attischen Kleruchen neben den Kühen bezeugt sind, gilt das Gleiche von der Apobatensitte, auf die der Fries so deutlich hinweist: auch sie ist aufs engste mit den Panathenäen verknüpft. Ferner werden die Skaphephoren in einer Reihe von Zeugnissen auf das Panathenäenfest beschränkt, wenn auch andere sie *ἐν ταῖς πομπαῖς* überhaupt auftreten lassen. Eine Besonderheit der Panathenäen ist endlich der *εὐανδρίας ἀγών*, dessen Vertreter man allgemein in den gedrängten Schaaren von Männern und Jünglingen auf beiden Langseiten erkennt. Brunn hatte also keinen Grund specielle Hinweise auf das Panathenäenfest zu vermissen, wenn es auch durchaus consequent von ihm war mit dem Peplos zugleich den Panathenäenzug zu leugnen. Anders Flasch, der seine

1) In der *Academy* 1880, S. 281 (Anzeige von Newton's *Guide*) und in einer Besprechung von Wolters' Gipsabgüssen in der Deutschen Litt.-Ztg. 1886, S. 159: »Es ist unbezeugt und schwer glaublich, dass Priester und Priesterin überhaupt beim Opfer gesessen haben sollten; ihnen sollen ferner bequeme Polsterstühle zukommen, wie sie nicht einmal den Göttern, in deren Mitte sie Platz nehmen würden, zu Theil geworden sind; die Stühle werden sodann in demselben Moment gebracht, wo der Priester sich zum Opfer anschickt, also sich gar nicht setzen kann: gewiss eine höchst empfindliche Störung der Einheit der Scene; dass weiter zum Ornat eines Opferpriesters ausser dem langen Chiton ein Mantel gehöre, vollends ein ungewöhnlich grosser Mantel von dickem Stoff, ist eine unbewiesene Behauptung; wenn endlich der Priester in diesem feierlichen Moment das feinsäuberliche Zusammenfalten seines Mantels in ordnungsmässigen Lagen mit der Geschicklichkeit eines erprobten Ladendieners angesichts der göttlichen und menschlichen Festversammlung selbst besorgen soll, anstatt es seinem Diener zu überlassen, so scheint mir dies ebenso sehr an sich wie für die hervorragendste Stelle des ganzen Frieses unschicklich«.

2) Gesch. d. griech. Plastik I[4], Leipzig 1893, S. 441.

Schrift mit dem Satze schliesst: »Ich leugne also das Panathenäenfest? — Nur den Peploszug, und dadurch wächst Pheidias' Groesse«. Sollte wirklich ein Athener Pheidias für grösser gehalten, ja es ihm auch nur verziehen haben, wenn er den panathenäischen Festzug seiner Spitze, seiner Hauptsache beraubt hätte? Ein Opfer, auf das Flasch Alles zuspitzen möchte, gehörte zu jedem, eine Hekatombe zu manchem Feste: die Darbringung des Peplos war das hervorragendste Merkmal der grossen Panathenäen, diese ohne jene nicht denkbar. Der aristophanische Epops bewährt sich als echten Athener, wenn er nach eben erfolgter Taufe von Wolkenkukuksheim gleich die Frage stellt: *τίς δαὶ θεὸς πολιοῦχος ἔσται; τῷ ξανοῦμεν τὸν πέπλον;* ohne Peplos keine Polias: wie sollte das Panathenäenfest ohne Peplos bestehen können?

Ist also der panathenäische Festzug wirklich am Parthenon dargestellt, so kann der Peplos nur an der hervorragendsten Stelle, in der Mittelgruppe gesucht werden. Da wo man ihn gewöhnlich findet, soll er aber nicht sein können, weil der Priester zur vollständigen Tracht ausser seinem langen Talar »natürlich« eines Mantels bedürfe. Warum dies gerade so natürlich ist, warum es nicht genügen sollte, wenn er zum Feste in der officiellen Tracht des Opferers, wie wir sie aus attischen Grabsteinen kennen, d. h. im blossen Talar, erschiene, dürfte schwer zu sagen sein. Der alterthümliche steife *χιτὼν ποδήρης* des Priesters auf dem Friese ist schon an sich eine feierliche Tracht. Gewöhnlich trägt der Priester bloss den Mantel, den er beim Opfer zurückschlägt oder um die Lenden gürtet. Ein sicheres attisches Beispiel, das Talar und Mantel als Priestertracht vereinigt zeigte, ist mir nicht bekannt. Das Berliner Relief n. 881, in dem Flasch (S. 101, Anm. 2) jene priesterliche Doppelkleidung erkennen möchte, stellt, wie die Bartlosigkeit noch deutlicher als die Körperformen beweist, sicher eine Frau dar, die Athenapriesterin als *κλειδοῦχος τῆς θεᾶς*. Das einzige mir erinnerliche Beispiel eines Priesters, der den langen Chiton mit dem um die Hüften geschlungenen Mantel vereinigt, und zwar unmittelbar vor dem Opfer, zu dem das Messer bereits aus der Scheide gezogen ist, bietet das berühmte pompeianische Bild mit dem Opfer der Iphigeneia[1]) dar, das man in letzter Instanz auf Timanthes zurückführen darf. Ob dies Beispiel für Athen zugkräftig ist, lässt sich bezweifeln. Indessen will ich es gelten lassen und einmal zugeben, dass zur Vollständigkeit der priesterlichen Tracht auch in Athen ausser dem langen Chiton das Himation gehöre. Ich thue dies um so bereitwilliger, als ich in der That den

1) Helbig n. 1304. Denkm. d. alten Kunst I, 44, 206. Overbeck, Bildwerke Taf. 14, 10. Am besten bei R. Rochette, *Choix de peint.* Taf. 15. Ein vortreffliches Facsimile, von O. Donner-v. Richter angefertigt, befindet sich im archäologischen Museum zu Strassburg.

Mantel des Priesters auf dem Friese dargestellt finde, nur nicht in dem zusammengefalteten Tuch.

Ganz nahe dem Richtigen war Wolters, als er (S. 280) eine Schwierigkeit, die bei seiner Auffassung des Nichtpeplos bestehen bleibe, nicht verschwieg. »Das fragliche Gewand ist, wie es scheint, ziemlich gross und dabei so regelmässig zusammengelegt, dass man unwillkürlich sich vorstellt, dass es so gefaltet in der Regel aufbewahrt werde, was für den Mantel des Priesters nicht recht passt. Diesen würde man sich doch eher etwas leichter denken, wie das Gewand, das der Knabe schon über der Schulter hängen hat, und bei dem man auch schwanken kann, ob es sein eigen sei, oder ihm nur zum Aufheben übergeben«. Ich halte dies Schwanken für kaum berechtigt. Dem jugendlichen Diener kommt ein Himation, vollends ein so langes und weites, nicht zu. Was dem Triptolemos des eleusinischen Reliefs, was den freigeborenen Knaben in der Schulstube des Duris oder auf anderen rothfigurigen Vasen wohl ansteht, das schickt sich nicht für den dienenden *παῖς*. Für diesen ist Nacktheit die Regel, z. B. auf rothfigurigen Vasen bei Gerhard, A. V. B. 267. 269, oder auf zahlreichen Grabreliefs, sei es dass der Knabe als Mundschenk dient, sei es dass er am Boden zu den Füssen seines Herrn schläft[1]), oder auf dem Parthenonfriese selbst (Westfr. 6). Allenfalls kommt dem Diener ein kurzer Chiton zu. Trägt der Diener einen Mantel, so ist es der Mantel seines Gebieters, den dieser auf ihn abgeladen hat, wie z. B. der kleine Diener des Polydeukes auf der ficoronischen Cista fast ganz unter dem Mantel des Dioskuren verschwindet. Ebenso ist es auch in unserer Gruppe: der stark hervorgehobene reiche Faltenwurf, wie ihn der Abguss oder die gute Abbildung in den *Ancient Marbles* VIII, 3 vor Augen führt, lässt nicht daran zweifeln, dass es der Mantel des Priesters ist, den dieser abgelegt und dem Diener übergeben hat, ehe er sich an sein doppeltes Amt, die Ordnung (*πτύξαι καὶ ἀσκῆσαι* Odyssee *α* 439) des Peplos und die Vollziehung des Opfers, macht. Die schlagendste Parallele bietet der Diener am rechten Ende des Nordfrieses (S. 134). Noch ist er beschäftigt den Chiton seines Herrn unter dem Gürtel zu lockern, und hat so lange dessen Mantel über die linke Schulter geworfen; ist jenes Geschäft beendigt, so wird der Herr den — bedeutend kleineren — Mantel, vermuthlich eine Chlamys, anlegen. Auch der Diener Westfr. 24 lässt sich vergleichen, obschon es nicht ganz sicher ist, wem dort der Mantel gehört, wie bekanntlich in jenem Theile des noch

1) Mundschenk auf den sog. Todtenmahlen; sitzend z. B. auf den beiden Grabreliefs skopasischer Art im Nationalmuseum zu Athen n. 869 (»Grabrelief vom Ilisos«, Sybel, Weltgesch. S. 251) und n. 871 (Stephani, Ausr. Herakles Taf. 6, 1).

gelockerten Zuges manche ähnliche Unsicherheit herrscht; dass der Mantel nicht den Anzug des Knaben bildet, zeigt schon die Art, wie er über dessen Schulter geworfen ist.

Ist nun der Mantel des Priesters bereits der Obhut des Dieners übergeben und uns so vor Augen gestellt, so kann das grosse, steife, in vielen Lagen regelrecht gefaltete Gewand, das der Priester in den Händen hält, nicht sein Mantel sein. Man wird getrost eine Belehrung abwarten dürfen, was es nun wohl anders sein soll, als der Peplos, den der Priester eben noch mit Hilfe seines Dieners ordnet, um ihn dann nach antikem Brauch[1]) auf die Stühle mit den schwellenden Polstern zu legen, die die Priesterin den Trägerinnen eben abzunehmen im Begriff ist. Aber diesen Punkten weiter nachzugehen; eine früher vorgeschlagene Deutung des Geräthes in der Hand der zweiten Sesselträgerin[2]) zu begründen; den Zusammenhang unserer Gruppe mit der Gesammtheit des ganzen Frieses zu erörtern; von neuem auf die Frage nach dem Ort der heiligen Handlung — Parthenon? Poliastempel? oder ideales Athenaheiligthum? — einzugehen; endlich Flasch's Grundfehler in der Deutung des ganzen Frieses darzulegen, das Verkennen der erzählenden, im langhingezogenen Raume die allmähliche zeitliche Entwickelung des Zuges von seinem losen Beginn bis zu seinem Höhepunkt verfolgenden Schilderung, die kein einheitliches Momentbild sondern ein vielgestaltiges Wandelbild zu geben trachtet — all dies auszuführen muss ich mir hier versagen, wo ich nur durch die Freundlichkeit der Veranstalter dieser Festschrift noch im letzten Augenblick die Gelegenheit erhalten habe, dem Manne meine dankbare Verehrung zu bezeugen, bei dem ich vor vierzig Jahren in seinen ersten Leipziger Lehrersemestern meine ersten archäologischen Collegien gehört habe.

---

1) Um nur einige Beispiele anzuführen, verweise ich auf den formelhaften homerischen Vers *χλαίνας μὲν κατέθεντο κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε*, ehe man ins Bad steigt oder sich zum Opfer begiebt (*ρ*. 86. 179. *υ*. 249). HAphr. 164 *λῦσε δέ οἱ ζώνην ἰδὲ εἵματα σιγαλόεντα ἔκδυε καὶ κατέθηκεν ἐπὶ θρόνου ἀργυροήλου.* Gerhard A. V. B. 281, 2. 301. Arch. Anz. 1893, S. 90. Durchweg sind Stühle, nicht Tische, für das Ablegen von Kleidern gebräuchlich. Uebrigens rührt der Gedanke, Peplos und Stühle so zu einer Handlung zu verbinden, von Matz her, Gött. gel. Anz. 1871, S. 1957 f.; ich war dessen nicht eingedenk, als ich in der *Academy* 1880, S. 281 denselben Vorschlag machte.

2) *Academy* 1880, S. 281, Sp. 3.

Die Nekyia des Polygnotos in Delphi.

Rekonstruktionsversuch

von

Theodor Schreiber.

Mit 2 Figuren im Text.

μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος
καὶ φέγγος ἱλαρόν ἐστιν.

Für die Rekonstruktion der beiden grossen, die Unterwelt und Trojas Ende darstellenden Wandbilder, mit denen Polygnot die Lesche der Knidier in Delphi schmückte, giebt es nur zwei Hülfsmittel: verständige Benutzung der gewissenhaften, sachgemässen Beschreibung des Pausanias (Buch 10, Kap. 28—31), welcher den Standort jeder einzelnen Figur durch Anreihung an eine benachbarte deutlich zu machen sucht, und Einordnung dieser Figuren nach den Gesetzen und Bedingungen zeitgenössischer Kunst. Pausanias, der trockene pedantische Pausanias (oder derjenige, den er ausschreibt) interessirt sich auch hier für alles an den Figuren äusserlich Auffällige, für Beischriften und Attribute, für Kleidung und Hautfarbe, hat aber kein Verständniss für den künstlerischen Organismus des Bildes, für den Wechselbezug der Figuren und die kompositionellen Einschnitte, deren ein so ausgedehntes Bild schon der Uebersichtlichkeit wegen nicht entbehren konnte.

Die Leschenbilder des Polygnot waren die Schöpfungen eines grossen Künstlers und als solche in sich eurhythmisch gegliedert, mit Rechts und Links, mit scharf betonter Mitte, mit vollkommener formeller und geistiger Entsprechung der Gruppen und Einzelfiguren, wie es die strengen Gesetze hellenischer Kunst, nicht bloss der bildenden, sondern in verwandter Weise auch der Poesie, verlangten. Sie waren als Schmuck einer Hallenwand in rechtwinkligem Rahmen eingeschlossen und in diesem Rahmen nach dem Princip der Raumfüllung gleichmässig ausgebreitet.

Diese Voraussetzungen können als sicher gelten, denn sie sind durch die Entwicklung der klassischen Kunst und den Durchschnittscharakter der überlieferten Denkmäler erwiesen. Für den Einzelfall der Untersuchung geben die letzteren keinen verlässlichen Anhalt, mögen auch die Vorstellungen von dem polygnotischen Stil gewisser Vasenbilder jetzt bestimmter und glaubwürdiger geworden sein, als sie es früher waren. Alles Argumentiren mit Gruppen und Figuren erhaltener Monumente — dies sollte nicht vergessen werden — beruht doch nur auf Zirkelschlüssen.

Nur ein Wegweiser ausser den genannten darf in der Beschreibung noch gesucht werden: das innere Gefüge eines sinnreichen Gedankenbezugs, welcher jede Figur mit ihrem Gegenüber verband und in die Vereinigung so vieler, durch Sage und Dichtung verklärter, hier aber neu zusammen geführter Heldengestalten Einheit und Bedeutung brachte.

Lesen wir aufmerksam in der Beschreibung des zweiten der beiden Wandbilder, der grossen Unterweltsdarstellung, so finden wir in ihr folgende thatsächliche Angaben:

(Cap. 28.) »Die andere Hälfte des Gemäldes, nämlich die zur linken Hand, stellt Odysseus dar, wie er in den Hades hinabgestiegen, um des Teiresias Seele wegen der glücklichen Heimkehr zu befragen. Es sind aber die Gegenstände des Gemäldes also beschaffen:

Wasser scheint ein Fluss zu sein, offenbar der Acheron, und Schilfrohr ist darin gewachsen, und so undeutlich sind die Gestalten der Fische, dass man sie eher für Schatten als für Fische hält.

(Gruppe 1.) Und ein Schiff ist auf dem Fluss und der Fährmann an dem Ruder. Die Personen im Schiffe sind der greisenhafte Tellis und die noch mädchenhafte Kleoboia, welche auf den Knieen einen Kasten von der Art der im Demeterkult üblichen hält.

(2.) An dem Ufer des Acheron, unter Charons Schiff, wird eben ein Mensch, der seine Kindespflichten verletzt hat, von dem Vater erwürgt.

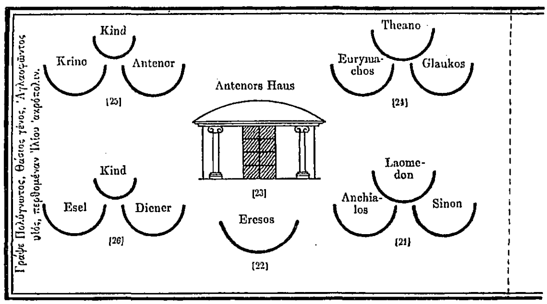
(3.) Nahe bei dem Menschen aber, der sich an seinem Vater versündigte und deshalb im Hades büssen muss, leidet ein Tempelräuber Strafe. Das Weib aber, das ihn straft, ist als Giftmischerin charakterisirt.

(4.) Es ist aber höher, als die Aufgezählten, Eurynomos. Die delphischen Führer sagen, er sei einer der Dämonen in der Unterwelt und fresse das Fleisch der Todten bis auf die Knochen. Seine Farbe ist zwischen stahl-

blau und schwarz, wie die der Schmeissfliegen. Er sitzt auf einer Geierhaut[1]) *und fletscht die Zähne.*

(5.) Es folgt aber auf Eurynomos A u g e aus Arkadien und I p h i m e d e i a.«

Es soll an anderem Orte nachgewiesen werden, dass das Iliupersisbild in zwei Hauptheile — eine Darstellung der Zerstörung Troias und eine andere des Schiffslagers — zerfiel, nach links aber in ein kleineres Bild auslief, dessen Anordnung — schematisch dargestellt — die folgende war:



Nehmen wir für Iliupersis und Nekyia den gleichen Rahmen an, wodurch sie tektonisch Hälften eines gemeinsamen Wandschmuckes werden, so lässt sich auch für das Unterweltsbild — und zwar der Entsprechung halber für den Anfang desselben — eine ähnliche Einziehung der Komposition voraussetzen, ein kleineres Eingangsbild als Gegenstück zu jenem Endbilde.

Wodurch diese ansehnliche Einziehung des Rahmens in der Mitte der Wand nothwendig wurde, ist ohne Weiteres klar. Sie ist durch die von Plutarch[2]) erwähnte Thür verursacht, die aus dem langen Bilderstreifen ein Mittelstück, von jedem Bilde eine Ecke herausschnitt; ein Raumzwang, den Polygnot im Trojagemälde höchst sinnreich zu einem Sonderbilde — Auszug der Troer, gegenüber demjenigen der Griechen — verwendet hat. Wie gelang ihm die Ausfüllung des anderen Kurzbildes?

---

1) Robert's Aenderung (Die Nekyia des Polygnot. 16. Hallisches Winckelmannsprogramm. Halle 1892 p. 8 u. 61) λυγκός statt γυπός ist unnöthig und schiebt an Stelle eines bedeutungsvollen Attributs (der Geier als Leichenvogel) ein unerklärliches unter. Es waren nicht blos Federn oder Flügel, sondern der ganze Geierbalg dargestellt.

2) *De defect orac.* c. 6. *ἤδη δέ πως ἀπὸ τοῦ νεὼ προϊόντες ἐπὶ ταῖς θύραις τῆς Κνιδίων λέσχης ἐγεγόνειμεν· παρελθόντες οὖν εἴσω, τοὺς φίλους — ἑωρῶμεν καθημένους κτλ.* c. 7 ex. *ἐγὼ μὲν οὖν ταῦτ' εἰπὼν τοσοῦτον διεπραξάμην, ὅσον ἀπελθεῖν διὰ θυρῶν σιωπῇ τὸν Πλανητιάδην κτλ.*

Pausanias nennt zuerst den Nachen des Acheron mit drei Insassen: Tellis und Kleoboia einerseits und vorn am Ruder den Fährmann Charon. »Darunter«, also noch am rechten Rande der Darstellung, befand sich die Gruppe des von seinem Vater gewürgten Gottlosen. Mit der dritten Gruppe wendet sich Pausanias vom Rande weg nach links, da sonst statt der allgemeinen Bestimmung *πλησίον τοῦ ἀνδρὸς, ὅς τῷ πατρὶ ἐλυμαίνετο* wohl kaum die genauere »unter dem Vaterverächter« fehlen würde, besonders aber weil die Ortsangabe bei Eurynomos (*ἀνωτέρω τῶν κατειλεγμένων*) offenbar Gruppe 2 und 3 als neben einander befindlich zusammenfasst. Dieses Nebeneinander wird auch durch die Bedeutung beider Gruppen empfohlen: sie veranschaulichen die Strafen für die beiden Todsünden des Alterthums, die nie und nirgends vergeben werden können: Tempelraub und Elternverachtung[1]). Mit ihnen und dem über ihnen befindlichen Eurynomos beginnt die Unterwelt. Ein furchtbarer Dämon[2]), ein sonst nicht weiter bekannter Todesgott wohl von örtlich begrenzter Geltung, daher der Literatur fremd geblieben, Eurynomos »der Weitwaltende«, empfängt die über den Acheron gesetzten Ankömmlinge und macht sie zu dem, was sie alle werden müssen, zu unkörperlichen, blut- und fleischlosen Schatten. Er ist naturgemäss der Mittelpunkt des Eingangsbildes, zu dessen Vervollständigung uns nur noch eine Gruppe von zwei Figuren als Gegengewicht zu Tellis und Kleoboia fehlt. Pausanias beschreibt sie, ohne sich mit näherer Ortsbezeichnung aufzuhalten: »auf Eurynomos folgen Auge und Iphimedeia«.

Das Bild der Vorhölle ist damit abgeschlossen. Es gleicht im Schema der Anlage — nicht aber in feinerer Durchführung — durchaus dem Seitenbild, der Schlussabtheilung des Iliupersisgemäldes. Beide Male sind in die vier Ecken gleichfigurige Gruppen gestellt, die Mitte enthält die Hauptdarstellung: hier Eurynomos mit der Ergänzungsfigur des Charon, dort das Haus des Antenor mit der Leiche des Eresos, als Zeichen, dass der Auszug dieser Verschonten in drohendster Gefahr des Unterganges erfolgt.

Da, wo beide Kurzbilder und mit ihnen Nekyia- und Iliupersisdarstellung zu-

---

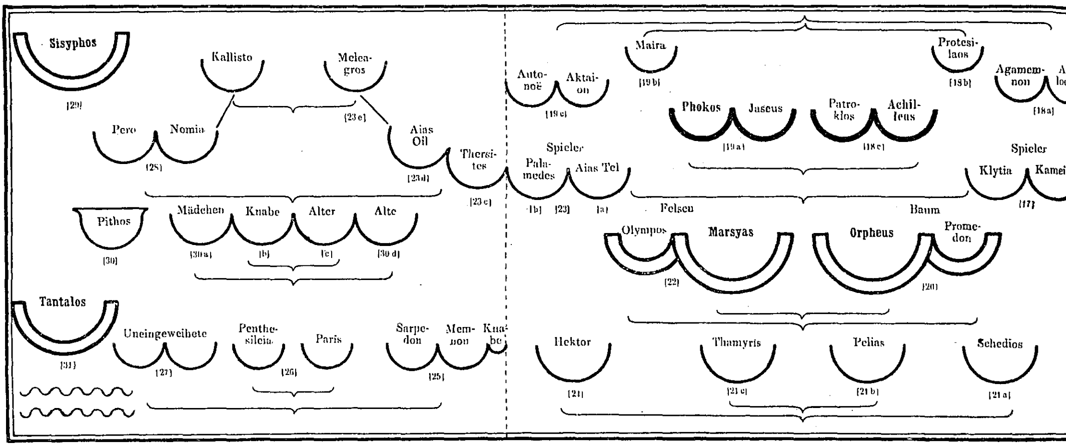
1) *Πατραλοίας* und *μητραλοίας* als Todsünder, vgl. die Stellen bei Leist, Graeco-italische Rechtsgeschichte p. 14.

2) Vergleichbar ist nicht nur der in Aristophanes Fröschen 195 erwähnte Dämon *Αὔαινος*, den Robert p. 61 Anm. 43 anführt, sondern auch die in Lykophrons Alex. 49 erwähnte Persephone *Λέπτυνις*, sogenannt *οἷον λεπτύνουσα τὰ σώματα τῶν ἀποθνησκόντων cf. Tzetzes ad loc. und Et. M.* p. 560. 52.

sammenstossen, mitten über der Eingangsthür, also an der am meisten ins Auge fallenden Stelle[1]) befand sich die Künstlerinschrift

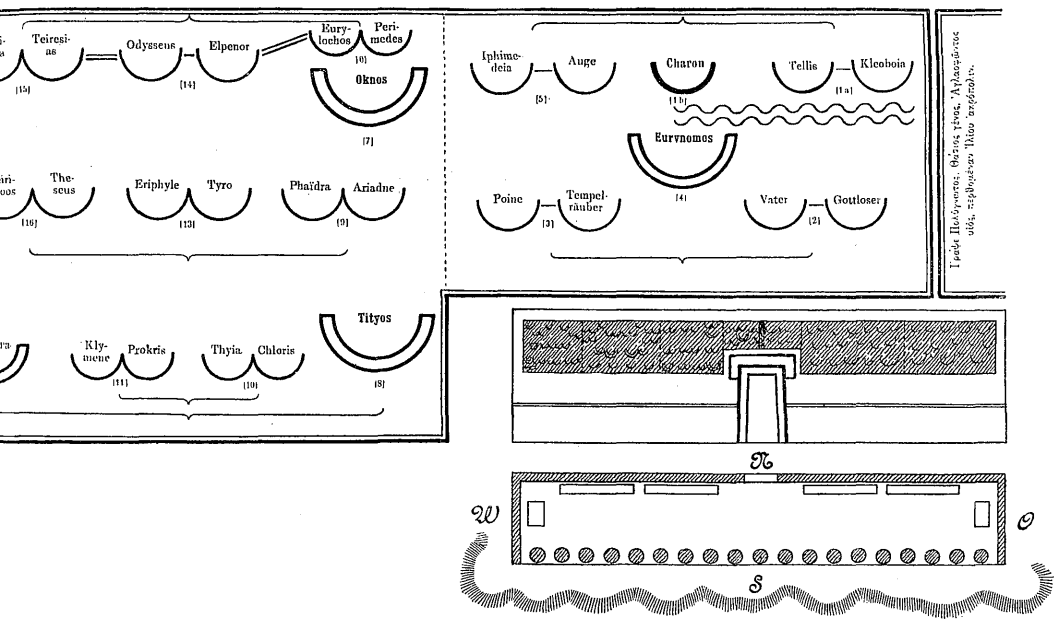
Γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος
υἱός, περθομέναν Ἰλίου ἀκρόπολιν.

Wie seltsam verkennt man doch die Einfachheit, die Klarheit der Disposition und der Gedanken, welche allen altgriechischen Kunstwerken zu Grunde liegt, wenn



1) Eine ganz gleiche Disposition ist für die Gemälde vorauszusetzen, auf welche sich die alte, jetzt von Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 151 Anm. 2 so scharfsinnig erklärte Künstlerinschrift bezieht: *Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιάν*, (Benndorf *τὴν θύραθεν δεξιάν*, scil. *γραφήν*) *τὴν δ' ἐξιόντων δεξιὰν Διονύσιος*. Anthol. Pal. IX, 758. Benndorf vermuthet mit Recht dieselbe Anordnung auch in anderen Fällen: bei dem Bilderschmucke des Cerestempels, den die Zeitgenossen Polygnots, Damophilos und Gorgasos, »zur Rechten und Linken« nämlich von der Thür, ausgeführt hatten. Auch die beiden Wandgemälde im Pronaos der Athena Areia in Theben (»der Freiermord« von Polygnot und »die Sieben gegen Theben« von Onasias), desgleichen die beiden Gemälde des Polygnot und Mikon im Anakeion in Athen werden rechterhand und linkerhand der Thür anzunehmen sein, wie die Friesstreifen im Thetideion der Françoisvase und diejenigen im Pronaos des Tempelgrabes der Haterier (Mon. dell' Inst. V, 8).

man sich — vorgefassten Meinungen zu Liebe und allen erhaltenen Stoen zum Trotz — die Halle der Knidier als einen geschlossenen Raum mit zwei, einander gegenüber liegenden Wänden vorstellt, deren eine in der Ecke versteckt den Namen des grossen Malers getragen hätte[1]), wenn man den figurenreichen Bilderfries dieser langen Flächen mit einander in Bezug setzen will und eine Symmetrie herausklügelt, welche ohne Anstrengung, ein fortwährendes Bewegen des Kopfes nach rechts



und links, ein Hin- und Hergehen und die Beihülfe des Gedächtnisses nicht wahrgenommen werden kann. Die Möglichkeit eines künstlerischen Gesammteindruckes hört mit den Grenzen einer normalen Blickfläche auf und was sich nicht gleichzeitig mit einem Blick übersehen lässt, wird auch nie einheitlich, als Kunsteinheit empfunden. Daher kann eine engere Korresponsion in Figuren und Gruppen zwischen den beiden grossen Leschenbildern ebensowenig vorhanden gewesen sein, wie sie

1) So nach Robert a. a. O. p. 45.

beispielsweise nicht besteht zwischen den Wandgemälden der Vorhalle des Berliner alten Museums. Ja nicht einmal innerhalb des einzelnen, langgestreckten Gemäldes konnte Polygnot, ohne dem Beschauer eine mühsame Spüraufgabe, ein Rechenexempel nach Gebhardt'scher Weise zu stellen, die Figuren einer linken und rechten Hälfte einheitlich verbinden. In dieser Beziehung haben Raffael und Kaulbach in ihren grössten Wandbildern nicht anders gedacht, als — wie sich zeigen wird — der alte Meister von Thasos.

Folgen wir nun der weiteren Beschreibung des Pausanias.

(Cap. 29. Gruppe 6.) »*Höher aber, als die schon von mir Aufgezählten, sind die Gefährten des Odysseus Perimedes und Eurylochos, welche Opferthiere tragen. Die Opferthiere sind schwarze Widder.*

(7.) Nach ihnen ist ein sitzender Mann, und eine Beischrift sagt, dass der Mann Oknos sei; er ist gebildet wie er ein Seil flicht. Daneben aber steht eine Eselin, welche das, was von dem Seile geflochten ist, immer heimlich auffrisst.

(8.) Gemalt ist auch Tityos, nicht als einer, der noch gestraft wird, sondern als von der langen Strafe ganz aufgezehrt, ein undeutliches und nicht mehr völliges Schattenbild[1]*.*

(9.) Verfolgt man die Bilder in dem Gemälde der Reihe nach weiter, so ist ganz nahe bei dem, der das Seil dreht: Ariadne. Sie sitzt auf einem Felsen und blickt auf ihre Schwester Phaidra, die auf einer Schaukel in der Luft schwebt und mit den Händen zu beiden Seiten sich an dem Seile hält.

(10.) Unter der Phaidra ist Chloris (gemalt), angelehnt auf dem Schoosse der Thyia.

(11.) Neben der Thyia steht Prokris und nach ihr Klymene, welche jener den Rücken zuwendet.

(12.) Weiter einwärts von der Klymene aber wirst du die Megara von Theben sehen.

---

1) Robert's Aenderung (p. 10) ὁ [γηγενὴς] κολαζόμενος ἔτι ist unnöthig und die Lesart οὐ κολαζόμενος ἔτι beibehalten, denn gerade das Fehlen des Geiers fand man auffällig, ebenso die Verfallenheit der Gestalt, die unmöglich ursprünglich vorhanden war. Robert (p. 63) bemerkt ganz richtig, »der hier zu Grunde liegende Gedanke, dass die Höllenstrafen den Frevler schliesslich ganz verzehren und dann aufhören, ist ohne Beleg und an sich absurd, da es gerade auf die Ewigkeit der Pein ankommt«. Die Absurdität fällt aber nicht dem Künstler, sondern dem Periegeten zur Last, der eine verblasste, oder sonstwie beschädigte Stelle des Bildes sich in seiner Weise zurechtlegte.

(*13.*) *Den genannten Frauen über dem Kopfe sitzt des Salmoneus Tochter* [*Tyro*], *auf einem Stein und neben ihr steht Eriphyle*[1]), *indem sie mit den Fingerspitzen der einen Hand den Zipfel ihres Gewandes bis zum Nacken emporzieht; in dem Bausch des Gewandes aber meint man, halte sie mit der anderen Hand das bekannte Halsband.*

(*14.*) *Ueber die Eriphyle aber malte Polygnotos den Elpenor und Odysseus, wie er sich auf die Füsse kauert und über die Grube das Schwert hält.*

(*15.*) *Und der Seher Teiresias schreitet zur Grube vor. Nach dem Teiresias aber sitzt auf einem Felsen Antikleia, die Mutter des Odysseus.*

(*16.*) *Weiter unterhalb des Odysseus aber sind, auf Thronen sitzend, Theseus, der des Peirithoos und sein eigenes Schwert in beiden Händen hält, und Peirithoos, der auf die Schwerter blickt. Man könnte wohl meinen, er sei unwillig über die unnützen Schwerter, da sie ihnen bei ihrem Wagniss nichts genützt haben.*«

Aus verschiedenen Erwägungen ergiebt sich, dass mit Gruppe 6 eine neue Abtheilung beginnt. Einmal, weil Pausanias, das bisher Beschriebene wie ein Ganzes zusammenfassend, die Worte gebraucht: »Höher als die schon von mir Aufgezählten sind u. s. w.«. Zweitens, weil sich, nachdem die beiden Kurzbilder auf gleiches Niveau über die Thür zu versetzen waren, über ihnen keine weiteren Darstellungen erwarten lassen. Drittens, weil die beiden Gefährten des Odysseus (der auf jeden Fall seitlich nach links zu vom Eingangsbilde stehen musste) von diesem nicht getrennt werden können, denn sie tragen die Widder für Odysseus' Opfer und würden isolirt und bei Seite stehend (etwa wie bei Gebhardt und Robert in der Ecke hinter Eurynomos Oknos und Tityos versteckt), nicht zu erklären sein. Dies hatte schon Welcker eingesehen, er hatte aber die Widder tragenden Gefährten nicht neben Odysseus zu bringen vermocht, und sich begnügt, sie in einiger Entfernung von einander, durch einen leeren Raum getrennt, auf dieselbe Linie zu stellen.

Die Beschreibung rückt also mit Gruppe 6 seitwärts nach links vor und beginnt offenbar am oberen rechten Rande der neuen Abtheilung mit der Eckgruppe der dritten Reihe, denn dreifach müssen die Gruppen über einander geordnet gewesen sein, nach der Ortsbestimmung von Gruppe 10, 13 und 14 zu schliessen. Da nun die folgende Gruppe (7) weder noch höher als 6, noch seitwärts davon aufgestellt

1) Nach der Aenderung Robert's *ᾗ αν μὲν τοῦ χιτῶνος ἀνέχουσα ἄκροις παρὰ τὸν τράχηλον τοῖς δακτύλοις*. Den Zusatz *τῇ ἑτέρᾳ* hat schon Kayser (Zeitschr. f. A. W. 1850 Nr. 49) vorgeschlagen.

gewesen sein kann — weil 5 und 6 nach der anschliessenden Aufzählung und 6 und 14 aus angegebenen Gründen an einander grenzen — so bleibt für sie nur der Platz unter Gruppe 6, am Rande der neuen Abtheilung übrig.

Auch für die Figur des Tityos wird der Standort nicht angegeben. Diesmal hilft wieder ein Blick auf die »geistige Konstruktion« des Bildes.

Es finden sich unter den Figuren der Nekyia nur wenige, welche durch eine energische Handlung vor der grossen Masse der in ruhiger Haltung einander gegenüber gestellten Heroen und Heroinen ausgezeichnet sind. Dies sind ausser den beiden Eingangsgruppen 2 und 3 die drei grossen Büsser der Unterwelt, die auch sonst immer zusammen genannt werden: Tityos, Tantalos und Sisyphos, denen noch ein vierter in der Gestalt des Oknos beigesellt ist. Es ist nicht zu verkennen, dass diese vier Figuren der Komposition mit der bestimmten Absicht eingefügt sind, zu den langen Reihen der Stammväter und Stammmütter in Kontrast zu treten. Sie nur sind es, die den eigentlichen Charakter der Unterwelt deutlich und klar aussprechen, indem sie hier in derselben Bedeutung, wie in anderen Darstellungen die Ortsgottheiten, erscheinen. Während die übrigen Figuren in dem Bilde ganz ebenso auftreten, wie sie einst im Leben zu schauen waren, tritt uns allein in den Gestalten dieser rastlos Gepeinigten die trostlose Bestimmung der Unterwelt entgegen. In dieser ihrer Eigenschaft können sie aber nicht in den Mittelpunkt der Komposition, mitten zwischen die Reihen der aktionslosen Heroen und Heroinen gesetzt werden, sie müssen vielmehr als lokalbezeichnende Figuren ebenso an den Enden der Darstellung gestanden haben, wie man gewöhnt war, die Ortsgottheiten auf Gemälden an die Seiten, in Giebelgruppen in die Ecken zu stellen.

Für die Unterweltsdarstellungen kam aber noch ein wichtiges Moment dazu. Je mehr sich im Volksglauben unter dem Einfluss der Mysterien die Vorstellungen von dem Glück der Seligen und der Pein der Verdammten im Jenseits ausbildeten, um so deutlicher und bewusster wurden auch Elysion und Tartaros von einander geschieden, jenes als Gefilde der seligen Mysten, dieser als Aufenthaltsort der Verdammten, der Ungeweihten. In der Dichtung verlegte man diese Hölle mit den drei Hauptbüssern in die unterste Tiefe und den finstersten Abgrund der Unterwelt. In den Gemälden aber, die eine einheitliche Darstellung beider Unterweltsabtheilungen verlangten, wurde sie in die Ecken des Bildes verwiesen, wie die Unterweltsbilder auf Vasen (Wiener Vorlegeblätter Serie E. 1886, Tafel 1—3) beweisen. So erscheinen Sisyphos und Tantalos z. B. auf dem Unterweltsbilde der Münchener Amphora aus Canosa in den beiden unteren Ecken, und mehrere andere Vasenbilder, welche das-

selbe Motiv wiederholen, beweisen uns, dass diese Anordnung nicht vereinzelt angewendet, sondern der Kunst geläufig war. Nun lässt die Beschreibung des Pausanias deutlich erkennen, dass auch auf dem Gemälde Polygnot's die Büsser Sisyphos und Tantalos in den linken Ecken angebracht waren, denn sie werden erst am Ende der Figurenaufzählung erwähnt. Wir werden also von verschiedenen Seiten her veranlasst, auch die beiden anderen Büsserfiguren Oknos und Tityos in die Ecken, die gegenüberliegenden der rechten Seite, zu versetzen[1]. In dieser Anordnung waren sie in den Winkeln der Unterwelt sichtbar abgetrennt von den Reihen der ruhmvollen Vorfahren des Griechenvolkes, und brachten den Lokalunterschied von Elysion und Tartaros wenigstens so weit zur Anschauung, als es ohne Aufhebung der räumlichen Einheit des Bildes möglich war.

Nach diesen Voruntersuchungen kehren wir zur Beschreibung zurück. Ob Oknos' bereits festgestellter Standort unserer Annahme entspricht, werden wir später prüfen. Die Figur des Tityos aber sind wir jetzt berechtigt in die untere Ecke der neu begonnenen Abtheilung des Nekyiagemäldes zu setzen. Pausanias sprang also von einer in den obersten Theilen des Bildes befindlichen Figur auf eine weit unten angebrachte über, offenbar, weil ihre Bezüglichkeit auf einander, ihre Zusammengehörigkeit ihm in die Augen fiel[2]. So wird auch erklärlich, dass er die folgende Gruppe (9) wieder bei Oknos anknüpft. Es geschieht, um die unterbrochene Reihenfolge der Aufzählung wieder aufzunehmen.

Die ausdrückliche Angabe, dass, »wenn man weiter das Anschliessende im Bilde verfolge, ganz nahe (*ἐγγυτάτω*) bei Oknos sich Ariadne befinde«, lässt keinen Zweifel, dass Pausanias fortfährt von oben nach unten zu beschreiben, dass also Ariadne ihre Stelle dicht unter Oknos hatte. Derselben Richtung folgend, langt Pausanias dann bei Gruppe 10 an. Aber diese steht nicht direct unter Gruppe 9, sondern etwas nach links eingerückt, Chloris nicht unter Ariadne, sondern unter der links neben dieser befindlichen Phaidra, offenbar weil Tityos rechts neben ihnen seinen Platz verlangte.

---

1) Schon K. O. Müller (Kl. deutsche Schr. II, 403) kam auf diesen Gedanken, dass »die Verdammten ganz in die Ecken gehörten«, doch blieb es bei der Vermuthung. In den folgenden Untersuchungen wurde sie nicht wieder aufgenommen.

2) Vermuthlich ragten Oknos und Tityos seitlich etwas über die drei Reihen des Bildes hervor, und wenn die mittlere Reihe etwas eingezogen war, lag es dem Beschauer nahe, beide Büssergestalten zusammenzufassen: ihre Bedeutung für das Gesammtbild liess sich dann schon in der Komposition erkennen, ganz abgesehen von der Hervorhebung durch abstechende Gestalt, Handlung und Beiwerk, gegenüber den ruhig stehenden und sitzenden Heroen.

Die Anordnung der nun folgenden Gruppen bietet keine Schwierigkeiten. Pausanias beschreibt genau, und ganz der Regel gemäss: erst das in der untersten Reihe nach links zu an Gruppe 10 Anschliessende (Gruppe 11 und die Einzelfigur der Megara), dann wieder aufwärts steigend die in der Mittelreihe darüber befindliche Gruppe 13 (welche also an Gruppe 9 angrenzt) und endlich über dieser die Gruppe des Odysseus (No. 14), womit er in der oberen Reihe den Anschluss an Gruppe 6, den wir oben als nothwendig voraussetzten, erreicht hat. Mit der Erwähnung der links anschliessenden Gruppe 15 und der Anführung von Theseus und Peirithoos (16) aus der Mittelreihe ist die Beschreibung dieser Abtheilung abgeschlossen.

Die Komposition ist derart geordnet, dass in der obersten Reihe die Mittelgruppe des Odysseus mit Elpenor links von der Gruppe der widdertragenden Gefährten, rechts von der des Teiresias mit Antikleia eingefasst wird; eine Zusammenstellung, zu der wir keinen Zusatz weiter erwarten dürfen und auch nicht finden werden. Genau ebenso, wie die obere Reihe, ist auch die mittlere geordnet; und wie in jener die beiden Seitengruppen (6 und 15) nach der Mitte zu streben, so sind auch in der mittleren Reihe Gruppe 9 und 16 (Ariadne — Theseus) inhaltlich auf einander bezogen. Ebenso weist die Einzelfigur der Megara (No. 12) auf ihr Gegenüber Tityos zurück und bezeugt damit den Abschluss der Gemäldeabtheilung nach dieser Seite zu. Dass dieser Bezug in der Komposition deutlich dargestellt war, dass Megara, wie Tityos, sich durch isolirte Stellung auszeichneten, lässt sich noch aus der eigenthümlichen Ausdrucksweise des Pausanias erkennen, »weiter einwärts von der Klymene wirst du die Megara schauen«.

Ich unterlasse es, in dieser vorläufigen Skizze ausführlicher auf den Ideengehalt des Bildes einzugehen. Aber einige Worte der Erläuterung verdient diese Einzelfigur, die in der Nähe so vieler Gruppen auffällig allein steht und in der Gestalt des Tityos ein so bedeutsames Gegenüber erhalten hat. Ich meine, es ist jene Megara, die zu den Büssern der Unterwelt ein nächstes Verhältniss hatte, die Mutter des von Polygnot vielleicht nur aus Kompositionsgründen[1]) weggelassenen Ixion[2]) — desselben, der nach Homer[3]) der vermeintliche, ursprünglich (wie Mannhardt richtig voraussetzt) der wirkliche Vater des gerade über Megara befindlichen Peirithoos war.

---

1) Es gab eben nur vier Ecken für die grossen Büsser, und Oknos mochte dem Maler aus lokalen Gründen unentbehrlich erscheinen.

2) Nach der von Jacobs in den Erläuterungen der kyzikenischen Reliefs Animadv. in Anthol. Gr. II, 3 p. 362 nachgewiesenen Version.

3) Ilias 14, 318 vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte II p. 84.

Auch der Standort des Oknos bedarf einer kurzen Erklärung, die eine regsame Phantasie freilich auch aus dem trockenen Schema der Rekonstruktion herauslesen könnte. Uebersetzen wir die starren, nur den Rhythmus der Komposition verdeutlichenden Zeichen des Uebersichtsbildes in die charakteristischen Figuren polygnotischer Kunst, stellen wir uns eine räumliche Wirkung des Bildes, die in Terrainlinien und dürftigem Beiwerk nur angedeutet war, so lebhaft vor, wie es die Zeitgenossen des Malers vermochten, so erscheint Odysseus am oberen Rande der Bildfläche, in die wir hineinschauen und die wir uns als Ebene oder ansteigend denken mögen; er ist also nicht im Innern der Unterwelt, sondern am Rande derselben, nahe am Eingang. Seine Gefährten, Eurylochos und Perimedes, sind hinter ihm — vielleicht als aus der Oberwelt herankommend noch halb von einer Terrainfalte verborgen. Vor dieser, wie in den Ecken des Bildes überhaupt — bei Sisyphos und Tantalos war es noch zu sehen, bei Tityos später undeutlich geworden — vor den beiden Ankömmlingen, die zu Odysseus die Opferthiere hintragen, versuchte wohl Polygnot die sich regende Kraft landschaftlicher Charakteristik, um die Schauer des Tartaros anzudeuten. Erst von hier an nach unten und in die Tiefe des Bildes hinein erstreckt sich die Unterwelt, und aus ihr kommen die Schatten heran zur Grube vor Odysseus, zuvörderst Teiresias und die Mutter des Laertiaden, denen die anderen folgen werden.

Mit Cap. 30 beginnt Pausanias eine neue Abtheilung des Bildes zu beschreiben:

(*17.*) »*Weiterhin anschliessend hat Polygnotos die Töchter des Pandareos gemalt, als blumenbekränzte Mädchen und mit Knöchelwürfeln spielend. Ihre Namen sind Kameiro und Klytie.*

(*18a.*) *Nach den Töchtern des Pandareos steht Antilochos und zwar mit einem Fuss auf einem Stein, Gesicht und Kopf in den beiden Händen bergend. Agamemnon aber ist nach Antilochos* (*gemalt*), *er stützt sich mit dem Scepter unter die linke Achsel und hält in den Händen einen Stab.* (*b.*) *Dann Protesilaos sitzend, er blickt auf Achilleus, und zwar hat Protesilaos die Haltung eines Nachdenkenden*[1]). (*c.*) *Ueber den Achilleus hinaus* (ὑπὲρ δὲ τὸν Ἀχιλλέα) *steht Patroklos. Diese alle ausser Agamemnon sind bartlos.*

1) Im Text haben mehrere Handschriften bei den Worten καὶ Πρωτεσίλαος *** παρέχεται σχῆμα eine Lücke, welche in den codd. La u. Vb mit τοιοῦτον ausgefüllt ist. Beide Handschriften haben auch das Richtige καθεζόμενος. Aber τοιοῦτον giebt eine selbst für Pausanias unerträgliche Breite des Ausdruckes. Kayser's Verbesserungsvorschläge (Zft. f. A. W. 1850 Nr. 49) gehen von falschen Voraussetzungen aus. Ansprechend ist die Vermuthung Schubart's Πρωτεσίλαος νοοῦντος παρέχεται σχῆμα.

(*19 a.*) *Ueber diese hinaus* (ὑπὲρ αὐτοὺς) *ist gemalt Phokos im Jünglingsalter, und Jaseus; der hat aber einen tüchtigen Bart*[1]) *und ist im Begriff aus der linken Hand des Phokos einen Ring zu nehmen.* (*b.*) *Ueber diese hinaus* (ὑπὲρ τούτους) *ist Maira auf einem Stein sitzend zu sehen.* (*c.*) *Auf die Maira folgt Aktaion und seine Mutter* [*Autonoe*], *beide halten ein Hirschkalb in den Händen und sitzen auf einer Hirschhaut. Ein Jagdhund liegt neben ihnen.*

(*20.*) *Blickt man aber wieder nach den unteren Theilen des Gemäldes hin, so schliesst sich an Patroklos Orpheus an. Er sitzt auf einer Art von Hügel, greift auch mit der Linken in eine Leier und fasst mit der anderen Hand eine Weide; er berührt nämlich die Zweige und lehnt sich an den Stamm der Weide. Als Hellene ist er aufgefasst und weder Kleidung noch Kopfbedeckung ist thrakisch. An die andere Seite der Weide aber ist Promedon angelehnt.*

(*21.*) *An dieser Stelle des Gemäldes ist auch Schedios dargestellt, welcher der Führer der Phoker nach Troja war, und nach diesem Pelias, auf einem Throne sitzend, mit grauem Haupt und Bart. Er blickt auf Orpheus hin. Schedios hält ein Schwert und ist mit Wegekraut bekränzt. Thamyris, der nahe bei Pelias sitzt, ist des Augenlichtes beraubt und sein ganzes Aussehen jämmerlich. Grau ist sein Haar am Kopf und grau auch am Kinn*[2]). *Die Lyra hat er zu Füssen geworfen. Die Arme daran sind zerbrochen und die Saiten zerrissen.*

(*22.*) *Ueber diesem sitzt Marsyas auf einem Felsen, und Olympos ist neben ihm, als blühender Knabe gebildet, der im Flötenspiel unterrichtet wird.*

Cap. 31. (*23.*) *Wenn du wieder nach den oberen Theilen des Gemäldes hinsiehest, so folgen hinter einander auf Aktaion* (*a*) *Aias von Salamis,* (*b*) *Palamedes und* (*c*) *Thersites, beschäftigt mit dem Würfelspiel, der Erfindung des Palamedes. Der andere Aias* (*d*) *aber sieht den Spielenden zu. Dieser*

---

1) So nach Schubart's Vorschlag γενείων ὅδε εὖ ἔχει. Robert's Textänderungen (p. 14) sind von ihm selbst p. 66 zurückgenommen worden.

2) Die Lesart der Handschriften καὶ ἡ κόμη πολλὴ μὲν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πολλὴ δὲ αὐτῷ καὶ ἐν τοῖς γενείοις ist in mancherlei Beziehung anstössig (cf. Schubart Zft. f. A. W. 1856 S. 340.) Offenbar schrieb Pausanias ἡ κόμη πολιὰ μὲν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πολιὰ δε κτλ. Denn dass sie beide (Thamyris und Pelias) grauhäuptig und graubärtig sind, soll ausser andern Gründen ihre Zusammenstellung in der Komposition rechtfertigen.

Aias hat eine Farbe, wie etwa ein schiffbrüchiger Mann, dem noch der Meerschaum auf der Haut sitzt. Meleagros (e) aber, des Oineus Sohn, ist höher auf dem Gemälde als Aias, des Oileus Sohn. Er scheint auf den Aias zu blicken. Diese alle bis auf Palamedes haben Bärte«.

Pausanias knüpft bei dem Uebergang zu einer neuen, äusserlich natürlich nicht als solche gekennzeichneten und ihm daher nicht auffallenden Abtheilung des Bildes mit dem Worte ἑφεξῆς an der zuletzt erwähnten Seitengruppe 16 der Mittelreihe der vorigen Abtheilung an. Wir setzen daher Gruppe 17 links neben 16 oder besser etwas höher, weil die Beschreibung erst mit Gruppe 20 sich den unteren Theilen des Bildes zuwendet. Wiederum anschliessend zählt Pausanias dann von Antilochos bis zu Patroklos eine Anzahl griechischer Helden auf, welche Polygnot zusammengestellt hat, wie sie auch als Waffenbrüder gemeinsam zum troischen Kampfe ausgezogen waren, und welche deshalb und weil sie mit einander in geistigen Rapport gesetzt sind, wahrscheinlich in einer Reihe neben einander — wenn auch vermuthlich nicht in steifer Regelmässigkeit, sondern nach Art der lockeren Reihung auf den »polygnotischen« Vasen, die überhaupt für beide Gemälde vorauszusetzen ist, — zu sehen waren. Sie bilden zusammen eine Gruppe, weshalb sie von Pausanias am Schluss der Aufzählung mit den Worten zusammengefasst werden: »diese alle ausser Agamemnon sind bartlos«. Als besondere Gruppe mussten sie also auch in der Darstellung erkennbar, d. h. von der vorher erwähnten Gruppe der Pandareostöchter räumlich getrennt sein, was sich im Folgenden bestätigen wird.

Nach dieser fünftheiligen Gruppe nennt die Beschreibung abermals fünf Figuren und bricht darauf die Aufzählung ab, um den Beschauer in die unteren Theile des Gemäldes zu weisen. Das bisher Aufgezählte muss sich demnach im oberen Theile des Bildes befinden, aber nicht in dreifacher Uebereinanderordnung, wie man aus der dreimaligen Anwendung von ὑπὲρ schliessen könnte — denn dies würde die Höhe des Bildes über das mögliche Maass hinaus ausdehnen — vielmehr in einfacher Nebeneinanderstellung, so dass ὑπὲρ c. acc. hier wie so oft[1]) im Sinne von »darüber hinaus« angewandt ist. Pausanias hielt also eine konstante Richtung in der Beschreibung inne und liess sich durch den formellen und inhaltlichen Zusammenhang zweier sich entsprechender Gruppen verleiten, einmal in horizontaler Richtung einseitig weit vorzugehen. Eben deshalb muss er abbrechen, um die in den unteren Theilen des Bildes übergangenen Figuren nachzuholen. Ein klares Zeugniss dafür,

1) Vgl. A. Rüger, Die Präpositionen bei Pausanias (Bamberg 1889) p. 52 f.

dass alle Figuren von Antilochos an bis auf die Mutter des Aktaion eine einzige Reihe bilden, liefert die strenge Responsion, welche die erstgenannten fünf Figuren mit den folgenden fünf inhaltlich und also auch räumlich verbindet. Denn ebenso, wie die Gesammtgruppe 18 ungezwungen in drei Theile zerfällt — zwei Heldenpaare getrennt durch die allein sitzende Figur des Protesilaos —, theilt sich die entsprechende Fünfgruppe 19 in zwei eng verbundene Paare (Phokos — Jaseus und Aktaion — Autonoë), zwischen denen einsam Maira sitzt. Protesilaos und Maira sind aber Schicksalsgenossen, frühzeitige Opfer des Todes, der diesem die Früchte einer jäh getrennten Ehe, jener einen Gatten versagte. In ähnlicher Gedankenverbindung scheinen Aktaion und Antilochos sich gegenübergestellt, und inmitten der ganzen Reihe treten zwei auserwählte Freundespaare neben einander: Achill und Patroklos auf der einen Seite und als Huldigung für den Ahnenstolz der Delpher und ihrer engeren Landsleute: Phokos, der eponyme Held von Phokis, mit seinem Freunde Jaseus auf der anderen.

Nun greift Pausanias in die übergangenen unteren Theile des Bildes zurück, und zwar holt er, wie natürlich, zuerst die untere rechte Hälfte desselben nach, indem er bei der linken Endfigur der rechten Hälfte der oberen Reihe (Patroklos) anknüpft und an diese das unterwärts Befindliche anreiht. Unterhalb des Patroklos, in den mittleren Theilen des Bildes, ist also Orpheus anzusetzen, neben ihm auf der anderen Seite der Weide Promedon. Man erkennt, wie die Beschreibung von der mittleren Scheidelinie der Komposition dieser Gemäldeabtheilung aus sich der rechten freigebliebenen Seite zuwendet. Was hier neben und unter Orpheus an Raum übrig geblieben, ist das Terrain für die Figuren Promedon, Schedios und Pelias, von denen Promedons Standpunkt durch die Beschreibung fixirt ist, während für Schedios die ganze rechte untere Ecke der Abtheilung zu beliebiger Aufstellung frei bleibt. Doch wird sich der letztere noch bestimmter lokalisiren lassen, sobald wir den Standort der mit ihm korrespondirenden Figur des Hektor gefunden haben werden. Mit Pelias wendet sich die Beschreibung wieder der Mittellinie der Komposition zu, und zwar gelangt sie nun in die unterste Region des Bildes, weil der an Pelias angrenzende Thamyris die der Orpheusgruppe entsprechende Gruppe Marsyas — Olympos über sich hat. Denn es kann jetzt nicht mehr zweifelhaft sein, dass die Zweitheilung und Responsion der oberen Reihe (Gruppe 18 und 19) sich in der Orpheus- und Marsyasgruppe und unter ihnen in den Figuren von Pelias und Thamyris wiederholt. Wir dürfen daher die Lokalbestimmungen der einen Seite der Komposition für die fehlenden der anderen einsetzen. Für das Aneinandergrenzen der Marsyas- und Orpheusgruppe spricht also folgendes: Gleichartigkeit in Form und Inhalt;

Parallelstellung zu Thamyris—Pelias, welche aneinander grenzen, Parallelstellung zur Patroklos- und Phokosgruppe, welche ebenfalls aneinander grenzen, und das bestimmte Zeugniss, dass Orpheus unterhalb Patroklos steht, wie andererseits Marsyas über Thamyris. Noch ist aber die Komposition dieser Abtheilung nicht vollständig, wir suchen zunächst die fehlenden Glieder.

Nach Beschreibung der Marsyasgruppe 22 wendet sich Pausanias mit den Worten εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς wieder den oberen Theilen des Bildes zu — abermals ein Beweis, dass die letztgenannte Gruppe 22 noch den unteren Gemäldetheilen angehörte, wie wir aus anderen Gründen geschlossen hatten —, und zwar knüpft er an die in der oberen Reihe zuletzt erwähnte Gruppe des Aktaion an. Ueber dieser ist innerhalb des Rahmens des Gemäldes kein Raum mehr, wohl aber unter derselben. Ja, unterhalb der Aktaiongruppe müssen wir noch Figuren erwarten, da Gruppe 17 noch nicht ihr Gegenüber erhalten hat. Wir finden es in den ersten Figuren von Gruppe 23, wie sich zunächst aus der Gleichheit des Gegenstandes beider Darstellungen ergiebt: eine Spielergruppe ist jene, wie diese, und in reizvoller Weise hat Polygnot die Jugend blühender, unschuldiger Mädchen der herben Männlichkeit jener Heroen gegenübergestellt. Zur weiteren Bestätigung dient folgendes: Pausanias knüpft die spielenden Krieger an Aktaion, nicht an Autonoë an; und da er, der Regel gemäss, von rechts nach links beschreibt, so können von den in Gruppe 23 aufgezählten Figuren eben nur zwei in die jetzt besprochene Abtheilung der Nekyia gehören, nämlich die unter Aktaion und Autonoë befindlichen des Aias und Palamedes. Dass alle diese Helden, von dem älteren Aias an bis zum Oiliden, in einer Reihe standen, ergiebt sich aus ihrer gemeinsamen Beschäftigung und daraus, dass erst von Meleager bestimmt angegeben wird, er sei höher als Aias, der Oilide. Dadurch wird Meleagros in die oberste Reihe des Gemäldes hinaufgerückt. Er gehört sammt den zwei vor ihm genannten Heroen — Aias des Oileus Sohn und Thersites — bereits einer neuen Abtheilung des Nekyiagemäldes an, welche Pausanias mit diesen Worten beschreibt:

(24.) »*In den unteren Theilen des Gemäldes folgt auf den Thraker Thamyris* ***Hektor****, sitzend: er hat beide Hände um das Knie geschlungen und zeigt die Stellung eines Trauernden.*

(25.) *Auf ihn folgt* ***Memnon****, auf einem Felsen sitzend, und an ihn schliesst sich* ***Sarpedon*** *an. Sarpedon stützt das Antlitz auf beide Hände. Die eine Hand des Memnon aber ruht auf Sarpedons Schulter. Bärte haben sie alle, und auf Memnons Mantel sind auch Vögel, die sogenannten Memnons-*

vögel, gebildet. Neben dem Memnon ist auch ein nackter aithiopischer Knabe dargestellt, weil Memnon König des aithiopischen Volkes war.

(*26.*) *Ueber Sarpedon und Memnon hinaus* (ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα) *da ist Paris, noch ohne Bart. Er klatscht mit den Händen, wie etwa ein Landmann thun würde. Man meint, er will dadurch die Penthesileia an sich heranrufen. Es ist auch Penthesileia (gemalt), wie sie auf Paris hinsieht. Ihrer Miene nach aber scheint sie ihn von oben herab und mit Verachtung anzusehen. Sie ist als Jungfrau dargestellt mit einem dem skythischen ähnlichen Bogen und einem Pantherfell um die Schultern.*

(*27.*) *Die über die Penthesileia hinaus* (ὑπὲρ τὴν Πενθεσίλειαν) *tragen Wasser in zerbrochenen Scherben. Dargestellt ist die eine in noch blühender Gestalt, die andere schon vorgerückteren Alters. Eine besondere Beischrift ist bei keiner der beiden Frauen, doch steht bei beiden gemeinsam, dass sie zu den Uneingeweihten gehören.*

(*28.*) *Höher als diese Frauen befindet sich Lykaons Tochter Kallisto, und Nomia mit der Tochter des Neleus Pero. Kallisto hat zum Lager eine Bärenhaut, und ihre Füsse ruhen auf den Knieen der Nomia.*

(*29.*) *Nach der Kallisto und den Frauen bei ihr sind die Umrisse eines steilen Hügels, und Sisyphos des Aiolos Sohn strengt sich an das Felsstück den Hügel hinaufzuwälzen.*

(*30.*) *Es ist aber auch ein Fass auf dem Gemälde und ein alter Mann, dazu ein Knabe und (zwei) Weiber, ein junges Mädchen*[1]) *bei dem Felsen, neben dem Alten aber ein Weib von gleichem Alter. Die Uebrigen nun tragen noch Wasser, der Alten aber meint man sei der Krug zerbrochen. Und soviel noch Wasser in der Scherbe geblieben ist, schüttet sie in das Fass.*

(*31.*) *Unter diesem Fasse ist Tantalos dargestellt, der nicht nur alles das Schreckliche duldet, was Homer auf ihn gedichtet hat, sondern zudem noch von der Furcht vor dem über ihm hängenden Stein gepeinigt wird.*

So viel umfassend und von so hoher Vortrefflichkeit ist das Gemälde des Thasiers.«

Pausanias war durch die Zusammengehörigkeit, die inhaltliche Verknüpfung der Figuren in Gruppe 23 abermals zu einseitigem Vorrücken in seiner Beschreibung

1) Nach der unzweifelhaft richtigen Verbesserung von Siebelis und Welcker (Compos. d. polygn. Gem. S. 124 Anm. 53 cf. Alte Denkmäler III, 113, Anm. 5): νέα μὲν statt ἐὰν μὲν. Dem Sinne nach gleich, doch zu wortreich ist die Emendation von Kayser Zft. f. A. W. 1850 Nr. 49.

veranlasst worden. Darum bricht er bei der letzten Figur (Meleagros) ab, um das in den unteren Theilen des Gemäldes Zurückgelassene nachzuholen. Dass er nicht an Olympos, sondern an Thamyris anknüpft, liefert den Beweis, dass Hektor sich in der untersten Reihe befindet. Auf derselben Höhe steht auch die engverbundene Gruppe Memnon — Sarpedon, dann nach links anschliessend die etwas gelockerte Paris — Penthesileia, endlich die Gruppe der beiden ungeweihten Frauen: alle im untersten Theile des Gemäldes; denn die 26. und 27. lokalisirende Präposition ὑπὲρ kann hier wiederum nur die Bedeutung von »in derselben Richtung darüber hinaus« haben, weil eine dreifache Uebereinanderstellung von 25, 26 und 27 wegen der bereits gesicherten Besetzung des obersten Gemäldetheiles durch Gruppe 23 nicht zulässig ist. Ausserdem bewährt sich hier — wie auch schon vorher und ebenso in der Beschreibung der Iliupersis — die Beobachtung, dass die Wiederholung des ortsbestimmenden ὑπὲρ dicht hintereinander stets auf Aufzählung einer nebeneinander aufgestellten Figurenreihe schliessen lässt. Auch die inhaltliche Zusammengehörigkeit von Hektor und Memnon — Sarpedon spricht dafür, dass diese drei Figuren sich auf einer und derselben Terrainhöhe befanden. Doch muss der Abschnitt der Komposition zwischen Hektor und Memnon bemerklich genug gewesen sein, denn Pausanias lokalisirt Gruppe 26 nicht nach allen drei Figuren, sondern nur nach den beiden letzten (Sarpedon und Memnon).

Es springt nun in die Augen, dass Hektor die gesuchte, mit Schedios korrespondirende Figur ist. Nicht bloss ihr Standort neben Thamyris und ihre Einzelstellung in der Komposition beweisen dies, sondern auch der inhaltliche Wechselbezug, der zwischen beiden Figuren besteht. Es sind die Vertreter des troischen und griechischen Heeres, die einander am unteren Rande dieses Mittelbildes des Nekyiagemäldes gegenüber treten, Hektor, der Inbegriff troischer Wehrhaftigkeit, und Schedios, der Anführer der Phoker vor Troia, ausgewählt unter den griechischen Heerführern als derjenige, der den Delphern als Lokalheros am nächsten stand.

Es darf nicht auffallen, dass in dieser und der vorigen Abtheilung die Grenzen der Komposition nicht auch der Beschreibung den Weg vorzeichnen, wie dies bisher durchgängig der Fall gewesen ist. Während Pausanias in der Iliupersis und in den beiden ersten Abschnitten der Nekyia abtheilungsweise vorgeht und immer erst die Figuren der einen »Section« aufzählt, ehe er mit denen der folgenden beginnt — freilich ohne den Rhythmus der Figurenordnung zu empfinden —, greift er in den beiden letzten Bildabschnitten zwei Mal über die ideale Trennungslinie hinüber, weil ihn, den nüchternen Buchstabenmenschen, eben nicht das Kunstwerk im Gemälde,

sondern Bedeutung und realer Zusammenhang der Figuren allein interessiren. Zum Glück für uns, denn ein ästhetisches Raisonnement wäre schwerlich so klar ausgefallen, wie diese trockene Aufzählung, die uns noch einen merkwürdig freien Zug des sonst so streng gefügten Aufbaues der Komposition enthüllt.

Wir dürfen uns Polygnot als einen kühnen Neuerer in allen den Zügen vorstellen, die noch spätere Jahrhunderte an ihm bewunderten, in der Erfindung bedeutsamer Charaktertypen, in der ausdrucksvollen Belebung der Köpfe, in der scharfen und reineren Führung der Konturen. Aber folgenreicher war die erstmalige Anwendung rhythmischer Gesetze in einem figurenreichen, auf breiter Bildfläche in Länge und Tiefe entwickelten Gemälde. Hier hat Polygnot, wie das Schema zeigt, bereits mit Glück versucht das alte, ihm überlieferte Princip der friesartigen Figurenreihung energisch zu durchbrechen, die Figuren auf bewegten Terrainlinien nach Art der Vasenbilder, die seinen Stil widerspiegeln, freier zu ordnen — was in dem Schema der Rekonstruktion natürlich nur unvollkommen anzudeuten war —, ja er hat sich nicht gescheut, wenigstens an einer Stelle die noch immer in alter Strenge geltende Rhythmik der künstlerischen Responsion mit der inhaltlichen in Kontrast zu setzen und zwei Abschnitte der Komposition durch Uebergreifen der Gruppen in einander zu verzapfen. Es sind die ersten Vorahnungen der künftigen Freiheit des malerischen Stils.

Noch haben wir aber das Eckbild der Nekyia nicht vollständig übersehen. Mit Gruppe 28 wendet sich Pausanias aufwärts zur obersten Reihe, um die an Meleagros (23) angrenzenden Figuren aufzuzählen. Dies ergiebt sich aus der Anordnung von Gruppe 28, welche die umgekehrte der Gruppe Meleagros — Aias — Thersites ist: wie Kallisto über Nomia, so befindet sich Meleagros über Aias, und wie Aias neben sich Thersites, hat Nomia Pero zur Seite. Die so gewonnene rhythmisch im Gegensinne sich bewegende Figurenreihe von Thersites bis Pero besteht demnach aus sechs Figuren, und ebensoviel enthielt die entsprechende darunter befindliche von Memnon bis zu den Ἀμύητοι (25—27). Warum Pausanias von der letzteren (27) auf 28 überging, mochte vor dem Gemälde leichter begreiflich sein, als jetzt aus der einsilbigen Beschreibung zu erkennen ist. Doch fand wohl das Auge des Betrachters von der Gruppe ruhig stehender Frauen in 27 einen passenderen Uebergang zu derjenigen in 28, als zu der völlig disparaten Gruppe 30.

Die an Pero (28) anschliessende Figur des Sisyphos (29) erhält nun ihren natürlichen Standpunkt links neben derselben, sie muss, da von hier an die Beschreibung abwärts geht, die das Gemälde abschliessende obere Eckfigur sein. Die fol-

gende Gruppe 30 fügt sich ungezwungen in den zwischen den bereits festgestellten Reihen übrig gebliebenen Raum und tritt dadurch in engen Zusammenhang zu den benachbarten Büssern und Verdammten, denen ausser Sisyphos und dem noch zu erwähnenden Tantalos auch die Ἀμύητοι angehören. Es wäre freilich ein directes Zeugniss für die Richtigkeit dieser Ansetzung, wenn die Aenderung Welckers ὑπὸ τῇ πέτρᾳ[1]) irgendwelche Gewähr für sich hätte. Doch entspricht die Lesart der Handschriften ἐπὶ τῇ πέτρᾳ in der Bedeutung »an, bei dem Felsen« dem gewöhnlichen Sprachgebrauch des Pausanias[2]), sie verträgt sich auch recht wohl mit unserer Ansetzung. In welcher Weise die Figuren in dieser Gruppe geordnet waren, ist nicht sicher zu bestimmen. Pausanias zählt unverkennbar nicht der Reihe nach auf, sondern nach inhaltlicher Zugehörigkeit, erst die männlichen, dann die weiblichen Figuren. Daher das Bedürfniss, die zuletzt genannten (das junge Mädchen und den Alten) genauer zu lokalisiren. Für die wahrscheinlichste Anordnung halte ich die im Schema gegebene. So ist Tantalos noch immer unter, wenn auch seitlich unter dem Fass — denn man darf die Bezeichnung »unter«, »über« und ähnliche bei Pausanias nicht all zu eng fassen —, andererseits wird dadurch die Verbindung zwischen Tantalos und Sisyphos freier.

Nun bildet Gruppe 30 den natürlichen Uebergang zur letzten Figur, der des Tantalos (31), welche unterhalb des Fasses in 30 und zugleich unter der Figur des Sisyphos, also in der linken unteren Ecke des Bildes zu stehen kommt. Die beiden Büsser, welche zu den in den rechten Ecken befindlichen die augenfälligste Ergänzung bilden, schliessen das Bild nach links ab. Tantalos »unter dem Fasse« füllt die linke untere Ecke der Nekyia.

Ueberblicken wir jetzt nochmals den reichgegliederten und doch so übersichtlichen Aufbau des langgestreckten Bildes, so fällt der Gegensatz der Darstellungen in den Ecken zu denen in der Mitte am meisten in die Augen. Wir fragen unwillkürlich, welche Grundstimmung Polygnot in diese feierliche Vereinigung der Heldenschaaren

1) Welcker, Compos. d. polygn. Gem. S. 124 Anm. 53, gebilligt von Schubart Arch. Ztg. XX. (1862) S. 234, Gebhardt S. 41 und Robert S. 20. Eine andere Aenderung schlägt Kayser, Münchener Gel. Anzeig. 1849 S. 800, vor.

2) In dieser allgemeinen Bedeutung »an, bei« kann sowohl der Sinn von »unter« (so hier), als »neben« und »über« liegen. Dies ist zu beachten für Stellen des Pausanias wie X, 15, 4 τὸν δὲ φοίνικα ἀνέθεσαν Ἀθηναῖοι καὶ ἄγαλμα Ἀθηνᾶς ἐπὶ τῷ φοίνικι, wo ebenfalls nichts zu ändern ist (auch Plutarch, Nic. 13, 4 gebraucht bei Erwähnung dieses Kunstwerks die Präposition ἐπὶ), obgleich natürlich mit E. Curtius, Gött. gel. Anz. 1861 p. 371, zu erklären ist »unter dem Baume«. Vgl. U. Schaarschmidt, de *ἐπὶ praepos. ap. Paus. vi et usu* p. 48.

griechischer Vorzeit gelegt hat, welche Situation er vergegenwärtigen wollte. War es nur ein schön gemalter, in Figuren umgesetzter *κατάλογος* der Urväter und Mütter des Volkes, vorsichtig ausgewählt aus alten Liedern und Sagen? War Orpheus nur hinzugefügt worden, »weil auch er einst aus frommem Antrieb, wie jetzt Odysseus, lebend zur Unterwelt hinabgestiegen, um seine Gattin wieder zu gewinnen«? Die letzte Untersuchung über das räthselhafte Bild, der auch die eben angeführte Vermuthung entnommen ist[1]), schliesst mit den Worten: »Polygnots Heroen treiben, was sie im Leben erfreut, auch im Schattenreich, sie spielen und jagen und Orpheus singt ihnen das hohe Lied von der Unsterblichkeit«.

Aber wo ist Orion, der wilde Jäger auf der Asphodeloswiese, oder Minos, der unter den Schatten noch Recht spricht, oder ein anderer Held — ausser Orpheus —, der die Thätigkeit seines Erdenlebens hier im Hades fortsetzt, und warum tritt der Silen Marsyas so anspruchsvoll in den Heldenreigen ein?

Ich meine in dem Gemälde einen höheren Geistesflug zu erkennen, zu dem Polygnot sich aufschwang über die Bilder, die Erzählungen und Namen der Ueberlieferung hinweg, selbst dichtend in der sinnreichen Verbindung seiner Gestalten, vor Allem in dem Hinweis auf die erhabensten Vorstellungen, die den frommen Griechen erfüllen konnten.

Es sind die Hoffnungen des Mysterienglaubens auf ein glückliches, seliges Leben, welches den Eingeweihten im Jenseits beschieden ist, wo Kithar- und Flötentöne — bacchische und apollinische Musik, die den Delphern von dem Doppelcult im Apolltempel her als verschwistert galten[2]) — das Ohr des Helden erfreuen, wo er mit Brettspiel, wie einst im Heerlager, sich vergnügen wird, die Frauen und Mädchen aber mit dem Spiel der Knöchel; es sind die Höllenstrafen der Uneingeweihten, die ewig währenden Qualen der grossen Büsser, die nie endende Schöpfarbeit der namenlosen Verdammten, welche Polygnot in einem ergreifenden Gesammtbild veranschaulicht hat. Dreimal selig, ruft Sophokles (Fragm. 753 ed. Nauck), sind jene Sterblichen

1) Robert a. a. O. p. 83 f.

2) Die Stellen bei Stephani, Compte-rendu 1861 p. 58 f. Curtius, Griech. Gesch. I, 446 giebt eine kurze, treffende Charakteristik. »Apollon und Dionysos hatten an Delphi gleichen Antheil; sie theilten sich in den Besitz des Parnasses, in das delphische Festjahr, in die Giebelfelder des delphischen Tempels. Der Musensohn Orpheus war ein von Apollon wie von Dionysos begeisterter Sänger. Die Instrumente der beiden Götter, Cither und Flöte, sind in Delphi für alle Zeiten mit einander verbunden worden als die Grundlagen griechischer Musik.«

ὡς τρὶς ὄλβιοι
κεῖνοι βροτῶν, οἳ ταῦτα δερχθέντες τέλη
μόλωσ᾽ ἐς Ἅδου· τοῖσδε γὰρ μόνοις ἐκεῖ
ζῆν ἔστι, τοῖς δ᾽ ἄλλοισι πάντ᾽ ἐκεῖ κακά.

und bei Aristophanes (Frösche 454 ff.) ruft der Chor der Mysten

μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος
καὶ φέγγος ἱλαρόν ἐστιν
ὅσοι μεμυήμεθ᾽ εὐ-
σεβῆ τε διήγομεν
τρόπον περὶ τοὺς ξένους
καὶ τοὺς ἰδιώτας.

Ihrer warten in der Unterwelt »Flötentöne, Myrtenhaine und ein glückselig fröhliches Leben« (v. 154 ff.). »Wer die Mysterien geschaut, sagt Pindar (frgm. p. 625 Boeckh), der weiss des Lebens Ausgang und zugleich den von Zeus verheissenen Anfang«

οἶδεν μὲν βιότου τελευτάν,
οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν.

Von den Qualen und Strafen der Uneingeweihten aber, die Sophokles nur leise andeutet, reden andere so unverhohlen, wie die Bildersprache des Polygnotos. Sie, die Uneingeweihten, sind im Hades verdammt, in ein durchlöchertes Fass Wasser zu tragen (Plat. Gorg. p. 493 b. c.), sie wandeln in Koth und Finsterniss — jene (die Mysten) in ewigem Lichte[1]).

Mit diesen Vorstellungen vom Wirken der Mysterien ist die Erinnerung an den Sänger Orpheus eng verbunden. An seinen Namen wurden damals allerlei Phantasien und Speculationen über das jenseitige Leben geknüpft[2]). So erscheint er hier als Führer im Thiasos der Mysten, die im mythischen Gleichniss durch die Stammväter und Mütter vertreten werden, und nur als erster aller Flötenbläser hat Marsyas neben ihm seinen Platz erhalten.

Nun erst verstehen wir die Ankunft der Demeterpriesterin Kleoboia mit der heiligen κίστη auf dem Schoosse, die Gegenwart der Ἀμύητοι und der bei ihnen

1) Die Stellen bei Welcker, Griechische Götterlehre II p. 527 f. vgl. O. Müller, Kleine deutsche Schriften II p. 305 u. 284.

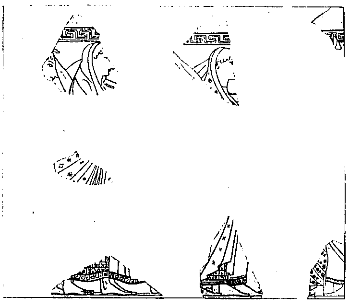
2) So O. Müller a. a. O. II p. 401, der die Grundstimmung des Nekyiabildes schon richtig herausfühlte, wenn auch ohne den Faden der Komposition aufzufinden.

stehenden Wasserträger — ein aussermythisches Element, dessen Aufnahme nur aus dem angegebenen Gedanken zu erklären ist.

»Wem jene Weihen zu Theil geworden, der wird selig werden und den Strafen im Tartaros entrinnen.« Diese Mahnung klang dem griechischen Beschauer aus dem Nekyiabilde vernehmlich entgegen, und war es ein Eingeweihter, so durfte er mit dem Dichter fröhlich ausrufen:

μόνοις ἡμῖν ἥλιος καὶ φέγγος ἱλαρόν ἐστιν.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



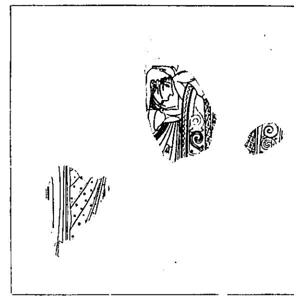
I.

= Furtw. 1816 (Köpfe), 1817 (Untertheile) u. aus 1826 (Mittelstück u. Füsse an rechter Ecke unten u. Vogel). Denkm. Taf. 10, 7. 8.



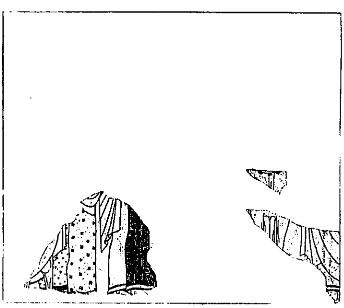
II.

= Furtw. 1813. Denkm. Taf. 9, 2. Gazette Archéol. 1888 S. 228.



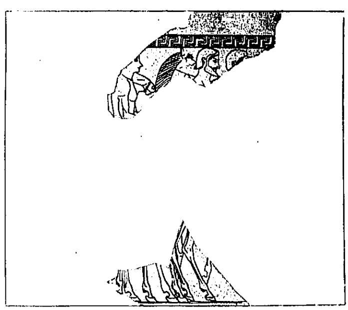
III.

= Furtw. 1812 a, b, c, u. aus 1816 (Sch
Frauen). Denkm. Taf. 11, 1.



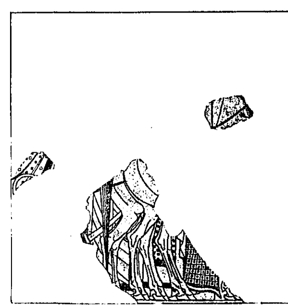
VII.

= Furtw. aus 1822 (Pferd von vorn) u. 1826 (Schreitende Frauen).



VIII.

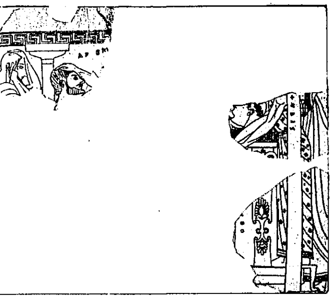
= Furtw. 1824 u. aus 1822. Denkm. Taf. 10, 6.



IX.

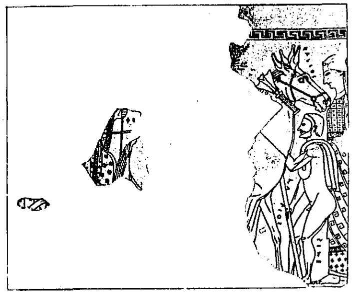
= Furtw. 1821 u. aus 1822 (Pferd

Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.



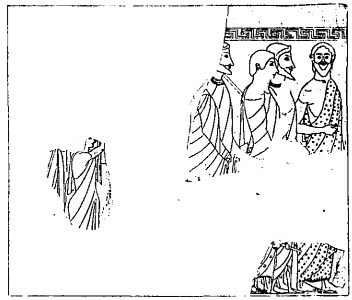
IV.

= Furtw. 1811. Denkm. Taf. 11, 2–4.



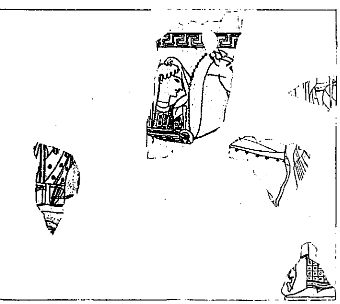
V.

= Furtw. 1814, 1823. Denkm. Taf. 10, 3. 4.



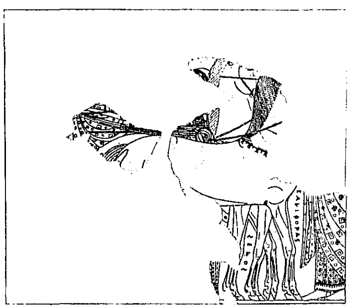
VI.

= Furtw. 1818 a, b, u. 1815 (Knabe). Denkm. Taf. 10, 1. 2. 5.



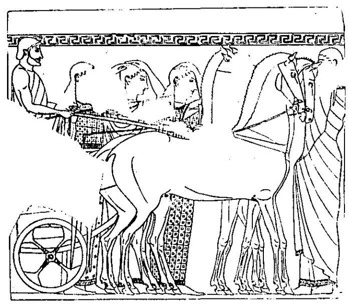
X.

= Furtw. 1822 u. aus 1821 (Wagenstuhl).



XI.

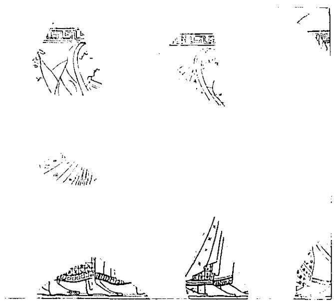
= Furtw. 1820. Denkm. Taf. 10, 9. 10.



XII.

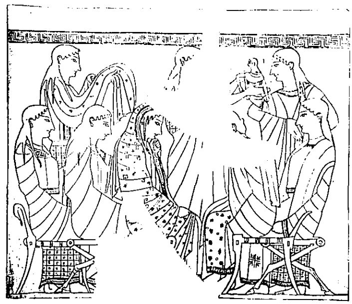
= Furtw. 1819. Denkm. Taf. 9, 1.

Lichtdruck von Julius Klinkhardt, Leipzig.



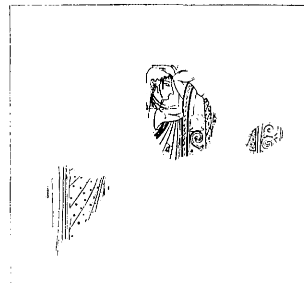
I.

= Furtw. 1816 (Köpfe), 1817 (Untertheile) u. aus 1826 (Mittelstück u. Füsse an rechter Ecke unten u. Vogel). Denkm. Taf. 10, 7. 8.



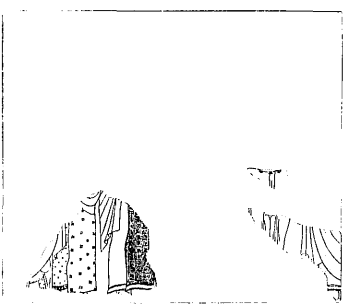
II.

= Furtw. 1813. Denkm. Taf. 9, 2. Gazette Archéol. 1888 S. 228.



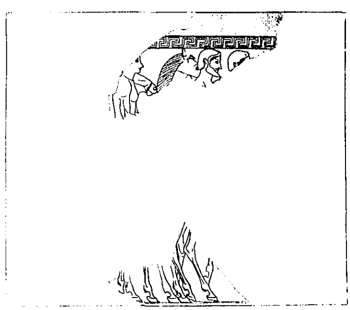
III.

= Furtw. 1812 a, b, c, u. aus 1816 (Schre
Frauen). Denkm. Taf. 11, 1.



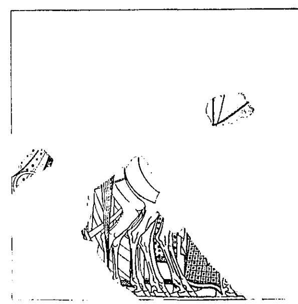
VII.

= Furtw. aus 1822 (Pferd von vorn) u. 1826 (Schreitende Frauen).



VIII.

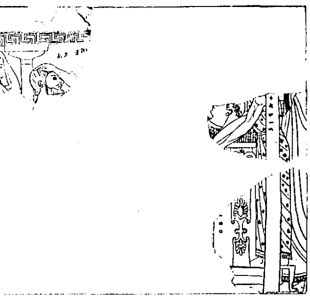
= Furtw. 1824 u. aus 1822. Denkm. Taf. 10, 6.



IX.

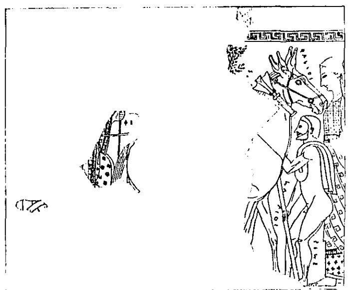
= Furtw. 1821 u. aus 1822 (Pferdel

Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.



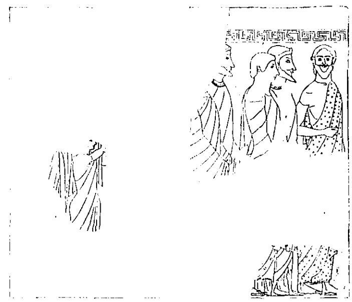
IV.

= Furtw. 1811. Denkm. Taf. 11, 2–4.



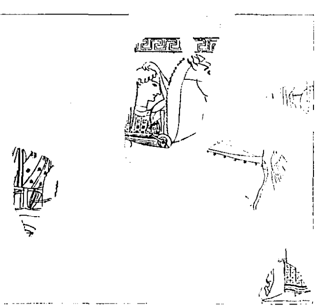
V.

= Furtw. 1814, 1823. Denkm. Taf. 10, 3. 4.



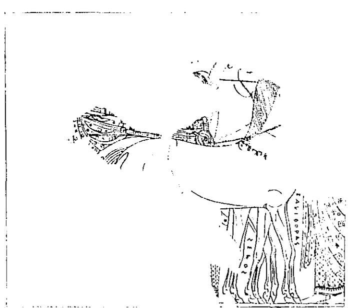
VI.

= Furtw. 1818 a, b, u. 1815 (Knabe). Denkm. Taf. 10, 1. 2. 5.



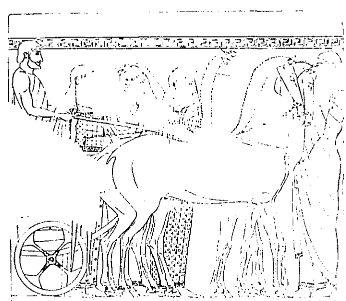
X.

Furtw. 1822 u. aus 1821 (Wagenstuhl).



XI.

= Furtw. 1820. Denkm. Taf. 10, 9. 10.



XII.

= Furtw. 1819. Denkm. Taf. 9, 1.

Lichtdruck von Julius Klinkhardt, Leipzig.



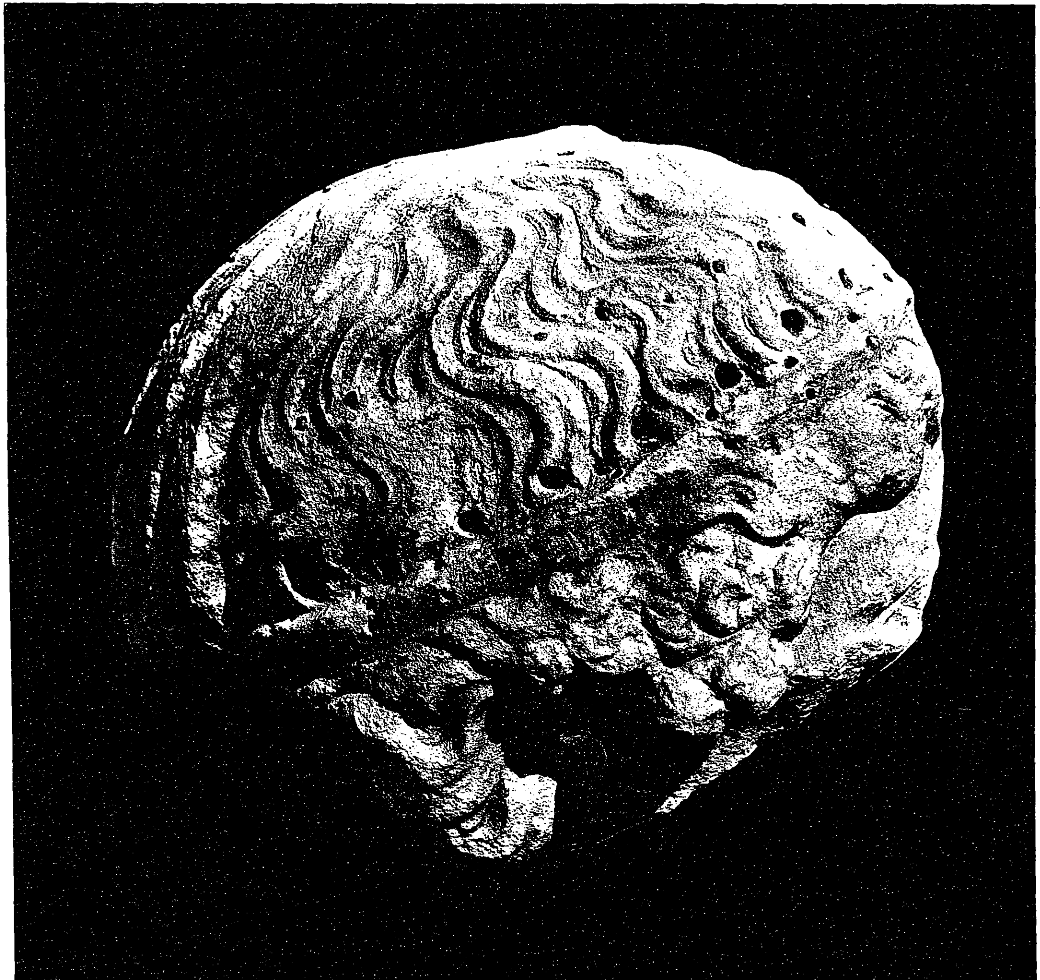
Lichtdruck von Julius Klinkhardt, Leipzig.

Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.



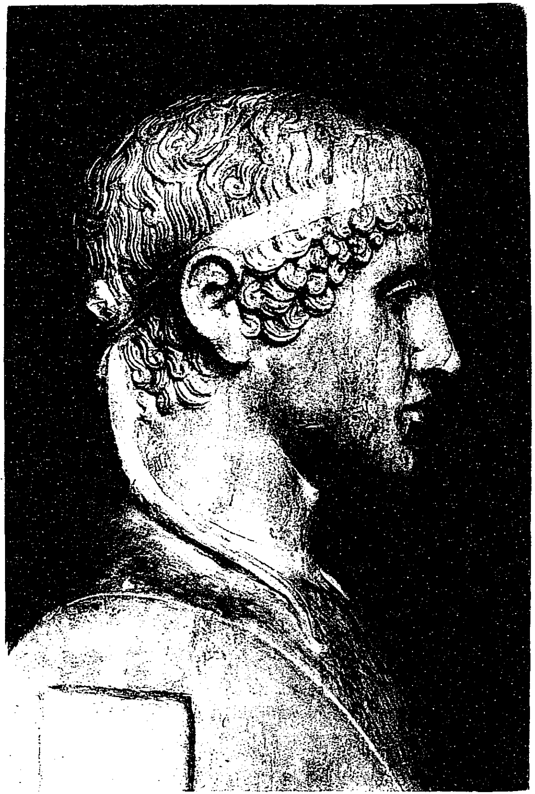
Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.

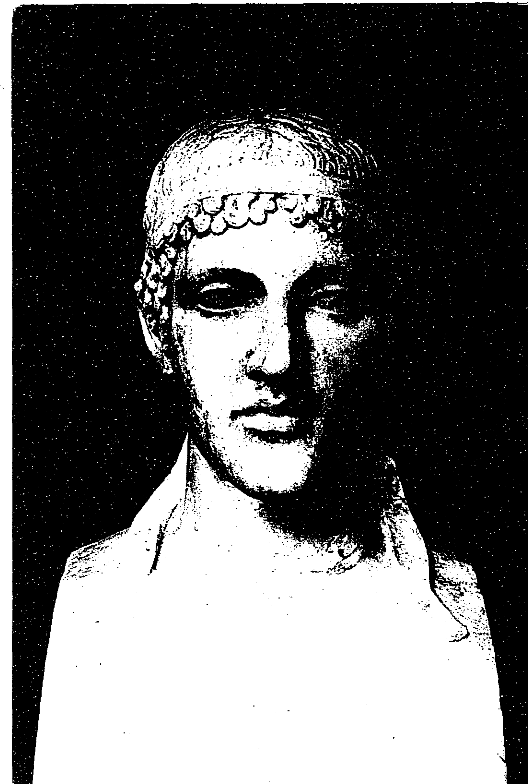
Lichtdruck von Julius Klinkhardt, Leipzig.





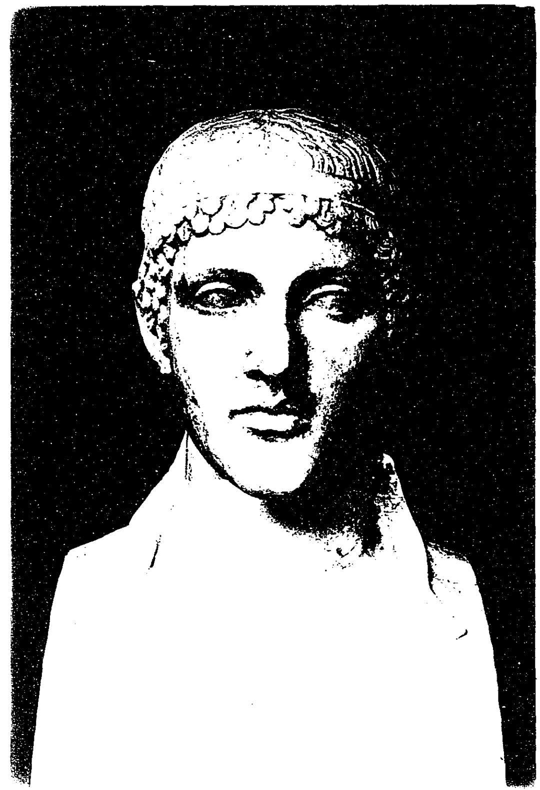
Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig. Lichtdruck von Julius Klinkhardt, Leipzig.





Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig. Lichtdruck von Julius Klinkhardt, Leipzig.





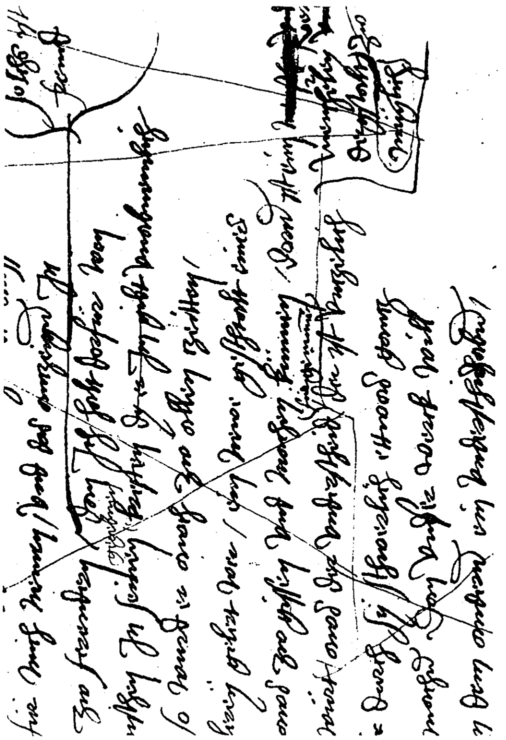
Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig. Lichtdruck von Julius Klinkhardt, Leipzig.

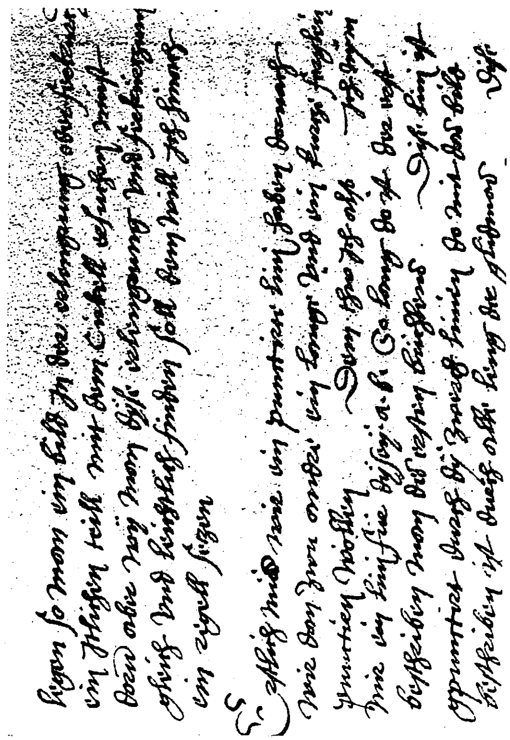


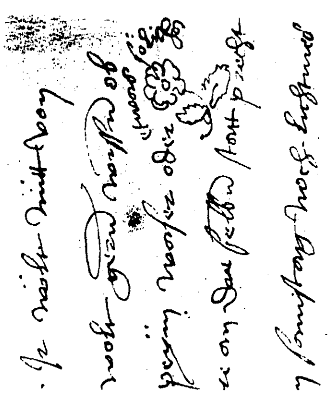
Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig. Lichtdruck von Sinsel & Co., Leipzig.

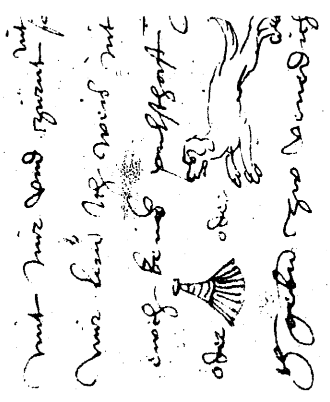


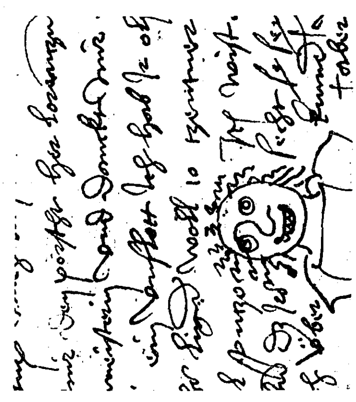
Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig. Lichtdruck von Sinsel & Co., Leipzig.



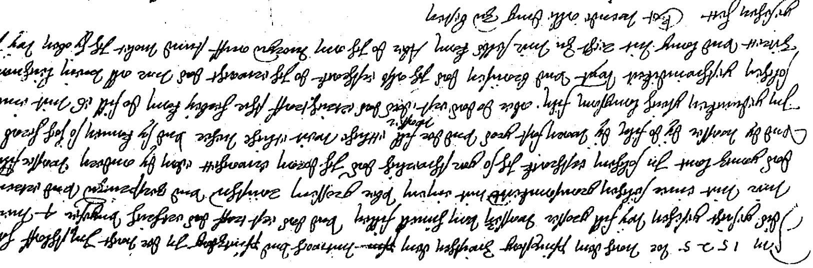




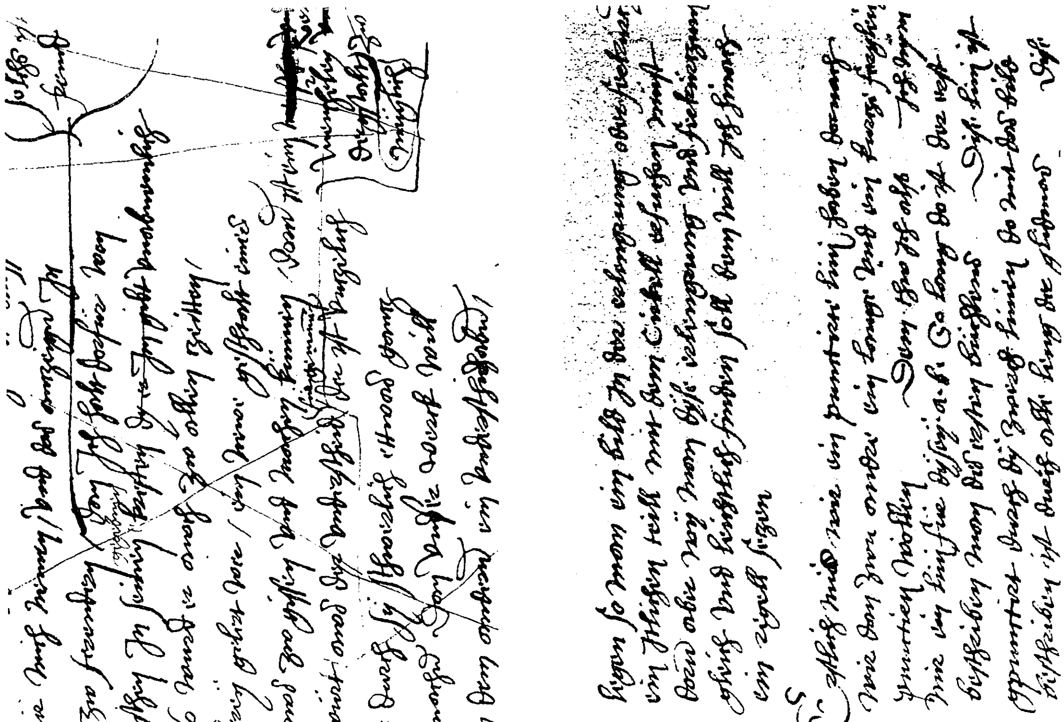




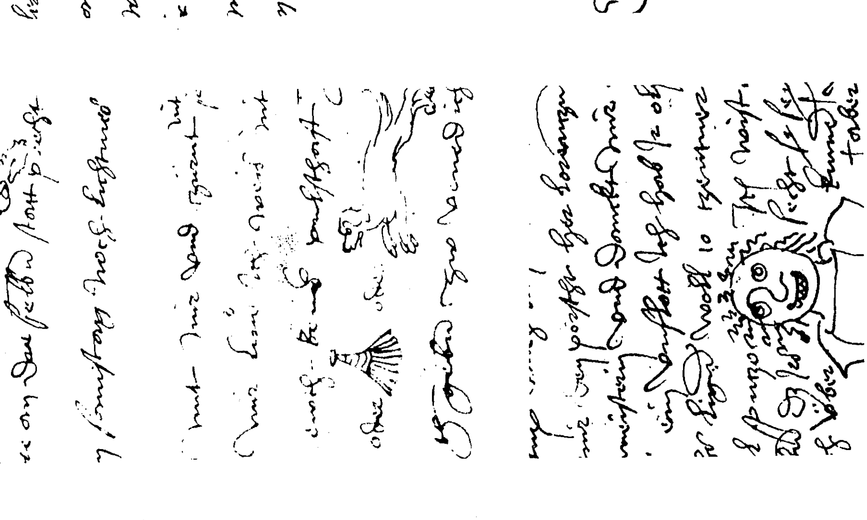
SCHRIFTPROBEN
A. DÜRERS



Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.



SCHRIFTPROBEN A. DÜRERS



Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.

UNIVERSITY OF CHICAGO
44 753 351

N5605
.F38

Festschrift fur
Johan nes Overbeck

244 216

FEB - 2

L TIDEMAN
5234 S DORCHESTER

4399

N5605
f.F38

Festschrift für
Johannes Over-
beck.

N 18 '40

244 216

FEB - 2

L TIDEMAN
5234 S DORCHESTER